المقالة السجالية في الأدب العربي الحديث

مصطفى صادق الرافعي نموذجا

الأستاذ، محمد همام أغادير - المغرب

ARCHIVE

عهيد

http://Archivebeta Sakhtill.com

هدف هذه المحاولة فك الحصار عن بعض القضايا الفكرية المطمورة في تاريخنا الحضاري، ليس في المجال الأدبي فقط، ولكن في مجالات عدة: من تاريخ، وسياسة، واقتصاد... إن على مستوى الظواهر وإن على مستوى الرجال المشاركين، وهي في حاجة إلى تجميع الجهود، وتوزيع المهام؛ لإعادة بناء صرح الأمة الحضاري، الذي يعاني من ثغرات كثيرة.

وتركيزنا على الدرس الأدبي يأتي الاهتمامات داتية واهتمامات موضوعية :

أولها: الاهتمام الشخصي بالميدان في إطار انتخصص النسبي في المجال.

ثانيها؛ الحضور الأدبي في حياتنا اليومية بشكل فعال وقوي، إيداعا ونقدا...

ثالثها: كون الأدب الإسلامي من شقه العربي
- لا يزال جزء كبير منه دون تحقيق ليقدم للقراء
كما ينبغي ... وإنما تحكمت في الدراسات
المنشورة أمور غير أدبية، وتناولتها أياد غير
أمينة، من مستشرقين وتلاعدنهم: إذ أسقطت
على الدرس الأدبي العربي إشكالات هي من

خصوصيات الأدب الفربي، في بعده الفلسفي النظري، فأصبح يدرس في إطار ثنائيات تقابلية صارمة من نوع قديم/ حديث، ثابت/ متحول، لفظ/معنى ... في وقت كان لزاما على الدارس العربي، وهو يصدر عن منظومة عقائدية فلسفية متماسكة، أن يدرس أدبه ككل متماسك، يعثل مرحلة ارتقائية في التفكير الأدبي العربي في سيرورة تاريخية مترابطة.

وتسجيلنا لهذه الالتفاتات لا نقصد به تجريح شخص بعينه، أو اتجاهاً أدبيًّا، فلكل واحد حرية الدرس والتحليل، كيف شاء ومتى شاء، وإنما أردنا التنبيه على مقاتل تراها أثرت بالدرس الأدبي إلى الحضيض، وأبعدتنا عن الركب الحضاري العام!

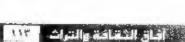
والمقالة الأدبية السجالية وبخاصة - موضوع دراستنا- بوصفها ممارسة أدبية راقية من مراستنا- بوصفها ممارسة أدبية راقية من ضحايا الطمس والإهمال؛ إذ طغت المقالة السجالية بصفتها الحزبية الضيقة ومأربها الوقتية ... مع أن المقالة الأدبية تمتد جذورها في أعماق التاريخ ، فقد عرفت عند العرب منذ القديم. كما عرفت عند أمم أخرى كاليونان ولا نستطيع في هذه الدراسة المقتضبة أن تحسم من كان السابق في هذا النوع الأدبي: العرب أم اليونان؟ والأمر في ما نعتقد لا يفيد شيئاً كبيرالا

وموضوعنا هذا نقدم له بمدخل نظري حول المقالة السجالية، ثم تنتقل إلى المجال التطبيقي: لتتبع خصائص هذه المقالة في مؤلف مصطفى صادق الرافعي: (تحتراية القرآن)، بعد أن نوضح سبب الاهتمام بدراسة مقالة الرافعي تحديداً؟

المقالة السجالية؛ مدخل نظري

يكاد يجمع أغلب الدارسين على أن المقالة الأدبية جدول متفرع من النهر الكبير الذي هو الخطابة "، فصاحب المقالة يخاطب جمهورا عريضا، يقصد التأثير فيه وإقناعه بأفكاره ومعتقداته. ويكون خطابه في أغلبه تبسيطا لتحقيق نوع من التواصل الأدبي والتاريخي، يأسلوب مستساغ ومألوف للقارئ العادي، ولا نكاد نجد فيه تعقيدا ما، وهذا الأمر نفسه بالنسبة للخطيب، وإن كان أسلوب الخطابة قويا، وجرئلا،

والمقالة السجالية من فنّ المقالة بعامة. ويرى الدكتور طه عبد الرحمن أنَّ السجال خاصية من خصائص الاعتراض"، الذي يعني ارتضاء المعروض عليه إلى ترجة يتعاون فيها العارض: لإنشاء معرفة نظرية مشتركة بأساليب معينة، كقيلة يتقويم المرض وتحقيق الإفتاع، واحقرام خصائص مضيوطة، كالاستجابة، والاستشارة، والتقويم، وعلى هذا الأساس يدخل العارض والمعترض في «حوارية» ذات مراتب تشترك جميعا في كونها «فعاليات» خطابية، تفيد الثداخل اللفوي. وتوفر للنص شروطه الاستدلالية. فتكون المقالة السجالية إذأ ذات طابع منطقي وتعترم فيها أليات الحوار، ولا تُتَّعدى فيها حدود النقص والتقفيد، ويُتجنب فيها المساس بشخص المساجل، إلا أنها قليلة ما هي: إذ تطغى على الأدب المقالات السجالية في طابعها السلبي، وكثيرا ما تكون تجريحية هجومية؛ لنبرهن، لا على صحة الرأي أو خطته ولكن على قساد أخلاق



المساجل، وسوء نيّته، ولعل هذا النوع عن التحاور كان سائدا منذ العصر الجاهلي فالمساجلات الشعرية التي كانت تقام بمكاظ والمربد، وشعر النقائض، والمسامرات، والمساجلات في بلاط الخلفاء، خير ما يدل على ذلك، وما عرفت به هذه المحاورات من أسماء يدل على حدة الحوار وشراسته في ذلك الوقت، فتوارثنا مع المساجلة: المناظرة، والمخاطبة، والمجادلة، والمحاجة، والمنازعة، والمنازعة، والمنازعة، والمنازعة، والمنافضة، والمنافضة، والمنافضة،

من هنا تكون المقالة السجالية في حقيقتها - الفاظه في آثناء التبليغ المفالة العصر - حربا كلامية، يكون فيها المتكلم الاجتماعية : بهشار جهير الصوت، متخيلا نقيضا محتملا، ويشكل يفكر فيه ويعتقده حقية خطرا على معتقداته وأفكاره. فيشتد السجال الاجتماعي في المقالة. وتقوى الملاسنة، ويكون للظفر الملاقوي تأثيرا والتناعية بالابتع واستمالة، لا إقناعا واستدلالا، وللذي يُحسن الإمناع قصد التأثير في النعة وإثارة مشاعر النقمة والضحك الإمناع قصد التأثير في من خصمه، فتُبنى المقالة إذا على أساس بياني، وتجسيد الأشياء للمخاط وهذا أمر نبه عليه الرافعي حين رأى أن «لا وجود وهذا أمر نبه عليه الرافعي حين رأى أن «لا وجود التجسيد والتبسيط والعلمات المقالة البيانية إلا في المعاني التي اشتملت التجسيد والتبسيط والالمقالة البيانية إلا في المعاني التي اشتملت التجسيد والتبسيط والالمناق الكاتب على حدود ويديرها على التواصل وظفه طه حالي مخاطرية مكاسب الخيال، أخذا بوزن, تاركا لوزن لتأخذ وبخاصة هي مؤلفه (ما النفس كما تشاء وتترك»".

من هذا ، لابد للتناول التحليلي للمقالة السجالية من أن يضع في الحسبان كونها «رسالة مكونة من مجموعة منسقة من الإشارات، يجب فكها حسب

إجراءات التواصل داخل مجموعة لسائية وثقافية معيئة، تستلزم وجود طرفين، تقوم الرسالة يالربط بينهما، وهما المتكلم والمخاطب أن وبكلمة واحدة بمكن أن تتناول المقالة الأدبية مكبناء يتركب من عدد من الجمل السليمة، مرتبطة فيما بينها بعدد من العلاقات أن والمقالة بوصفها جنساً أدبياً يفترض فيها أن تخضع لشروط التداول اللغوي: النطقية والإقتاعية.

النطقية: بتوظيف اللسان الطبيعي، وتحصيل صيغه الصرفية وقواعده النحوية وضبط دلالات ألفاظه في أثناء التبليغ والتقييم.

الاجتماعية: بمشاركة الآخرين الحوار فيما يفكر فيه ويعتقده حقيقة، ومن ثم تحقيق البعد الاجتماعي في المقالة.

الاقتاعية؛ بالابتعاد عن أساليب القمع والإكراه واعتماد «الإقتاع»، وتوظيف أساليب الإمتاع قصد التأثير في المخاطب وتوجيه سلوكه، وتجسيد الأشياء للمخاطب كأنه يراها رأي العين، وهذا يكون التوسل بالأسلوب الحواري عفوا، أو لهدف جمالي محض، ولكنه توسل وظيفي، أساسه التجسيد والتبسيط والتشخيص: لتفيير التصور التحويم الفكر المراد نشره وهذا التوع من التواصل وظفه طه حسين كثيرا في كتاباته، وبخاصة في مؤلفه (حديث الأربعاء)؛ إذ يقول مخاطبا محاوره المفترض «إني لا أريد أن ألقي عليك درساً، وإنما أريد أن أصل بينك وبيني حوارا، فإما أن تقرأ هذه القصيدة، وإما ينقطع الحوارة الدخصانص من

هميزات المقالة عامة، فإن المقالة السجالية كثيرا ما تخرق هذه الأعراف، وتكون ذات أبعاد تفسية سيكولوجية، وأخرى اجتماعية فقط.

أبعاد نفسية مدفوعة برغبات دفينة في أعماق اعماق المتكلم، لقتل غيره والفتك به، وتمزيق أوصاله، فتُتخيل بدلك المقالة السجالية نارا تلظى، يفوح الغضب الملتهب من جنباتها، ويكون فيها صوت المتكلم الصوت الأعلى! ولا يعطي ولو قدرا ضئيلا من الحرية لخصمه، فهو صوت سادي يعذب الخصم، وينتقم منه، بلا رحمة ولا شفقة، بل يكون ذلك مصحوبا بالسخرية منه، وتصويره بشكل بشع.

أبعاد اجتماعية؛ إذ تلقى على الملآ والجمهور كما أسلفنا في الجرائد والمجلات فيكون الغرض ليس إفحام الخصم وإيقافه عند حده فجسب وإنما كسب الآخر على حسابه، وقد أكد الرافعي ذلك في كتاب (تحت راية القرآن) حيث يقول؛ منزعنا في أملوب الكتاب إلى منحى بيائي نديره على سياسة من الكلام بعينها، فإن كان فيه من الشدة أو العنف أو القول المؤلم أو التهكم، فما ذلك أردنا، ولكن كالذي يصف الرجل الضال؛ ليمنع المهتدي أن يضل، فما زجر الأول أردنا، بل

بعد أن وضعنا هذا المهاد النظري للمقالة بعامة والسجالية بخاصة تُحاول الآن ضبط بعض العناصر المعيزة لمقالة الرافعي في مؤلفه (تجت راية القرآن)، لكن قبل ذلك: من يكون الرافعي ؟ ولماذا؟

١- من الرافعي؟

إنه لمن العجب أن نطرح مثل هذا السؤال! لكن كما قال الجاحظ: إذا عرف السبب بطل العجب! فالرجل، على الرغم من عبقريته الفكرية المميزة له، قد ظلم ظلماً عظيما من أمته المتغافلة عن رجالاتها الكبار! وغياب الرافعي عن حياتنا الفكرية ومقرراتنا الدراسية، في جزء كبير منه غياب مقصود، يمكن رده، على حد قول الأستاذ محمد عبد المجبد الربيعي، إلى الخطيئة التي محمد عبد المجبد الربيعي، إلى الخطيئة التي ارتكبت بحق الإبداع العربي كله تقريبا؛ حيث دُون تاريخه برؤية أيديولوجية، فرُفعت أسماء ووجهت البها كل الأضواء، وحرى التعتيم على أسماء أخرى ومن أراد حصة فعليه أن يرتبط بغثة أو حزب، وإلا فإنّ مصيره الإهمال والتشكيك الناها.

ليس إفحام الخصم وإيقافه عند حوه فحصب، والراضي من الدين وضعوا الظل، لا لشيء إلا وأنما كسب الآخر على حسابه، وقد أكد الراضعي لكون الرجل عرف يثقافته الأصيلة وغضبه لدينه ذلك في كتاب (تحت راية القرآن) حيث يقول: ودفاعه بلا هوادة عن هويته الحضارية وثوابته منزعثا في أملوب الكتاب إلى منحى بياني نديره العقائدية المرتبطة بأمته، وكما قال حارث على سياسة من الكلام يعرفها، فإن كان فيه من الراوي:

إن الذي يعرس مؤلفات الرافعي دراسة
 عميقة شاملة, بعيدة عن الهوى والتحيز، يقف على
 حقيقة راسخة هي أن الرافعي جاحظ القرن
 العشرين».

والراقعي من طرابلس الشام، شبّ في آسرة علمية، كان ربها عبد الرزاق رئيسا لمحكمة طلطا الشرعية ، قال الشهادة الابتدائية، وكانت الشهادة الرسمية الوحيدة التي يتوفر عليها، امتهن الكتابة في محكمة طنطا الأهلية، وعكف على خزانة أبيه



والأدبية والعلوم والمعارف المتنوعة ، وعرف الرافعي بدخوله في ممارك نقدية سأخنة، وبخاصة مع طه حسين، والجامعة المصرية. وكان ذا أسلوب متميز في المساجلة والمجادلة؛ إذ كان فوي العبارة ، محكم النسج، جميل السبك، يقول عنه سعيد العريان في كتابه (حياة الرافعي) :إنه كان بهاجم خصمه على طريقة عنترة، يضرب الجبان ضربة ينخلع لها قلب الشجاع!، ومؤلفه (تحت راية القرآن) أكبر دليل على هذه المواصفات المميزة لمقالته، وهو ما سنتناوله بعد

أوطيح الراهعي في مقدمة كثابه مجموهة من الأمور التي يراها مهمة للقارئ، فقال : "نافت نظر القراء إلى أننا في هذا الكتاب إنما نعمل على إسقاط فكرة خطيرة، وإذا هي قامت اليوم بفلان الذي نعرفه، فقد تكون غدا فيمن لا نعرفه، ونحن نرد على هذا وعلى هذا برد سواء. لا جهلنا من نجهله يُلطف منه، ولا معرفتنا من نعرفه تبالغ فيه ". ومعلوم أن معظم مقالات الكتاب ما هي إلا ردود حادة على بعض كتابات طه حسين، وبخاصة كتابه قى (الشعر الجاهلي). أو بعض مقالاته في صحيفتي السياسة والجهاد بين ١٩٢٢ و١٩٣٤. التي جمعت في مؤلف واحد عرف باسم (حديث الأربعاء)، في ثلاثة أجزاء. وكان طه وقتها

للأدب العربي وبخاصة في العصرين الأموي والعباسي، كانت مثار نقاش وجدل،

وقبل تناول مقالة الراقمي المضادة، وكشف خصائصها، وتسجيل بعض الملاحظات التأمليّة حولها، أنبه القارئ الكريم إلى أن موضوعي هذا لا يقحم نفسه بالضرورة في هذا السجال بين الرجلين، لا يدافع عن هذا ويتهم ذاك! فكلا الرجلين اجتهد وذهب، وعلينا الاستيعاب والفهم والاستمرار بعيداعن الحسأسيات والتحفظات المفرضة. فالتركيز في هذا الموضوع سيكون منصيًا على الجانب الشكلي والأسلوبي في مقالة الراضي ، دون تناول المضمون بشكل رئيس إلا من التفاتات عابرة؛ لأن الأمر يستدعى من باب العدل إحضار مقالات طه حسين، وعقد دراسة مقارنة. والأمر خارج عن الاستطاعة في هذه الدراسة, وهدفتنا بالدرجة الأولى التعريف بالرافعي بوصفه مفكرا كبيرا وضع في الظل عسفا، وتعريفنا به احتجاج غير مباشر على هذا السلوك الانتقاثي البغيض، أما طه حسين فما كتب عنه ليس بالقليل، سواء من المؤيدين أو الخصوم، فطارت سمعته في الافاق

٣- حُصائص مقالة الرافعي السجالية

أولى الخصائص الطبيعية التي تلحظها في مقالات الرافعي، بعد استقراء بالطبع، ظاهرة السخرية والاستهزاء والتمريض بالخصم، والسخرية، كما نعلم، منها ما يتعلق بالإيماء والإشارة، ومنها ما يتعلق باللغة ، وحديثنا عن السخرية كثيرا ما يحيلنا بالضرورة إلى الضحك. والضحك بوصفه ظاهرة إنسانية غريزية ينقسم

إلى ضحك فيزيولوجي، مرتبط بحركة معينة لبعض الأعضاء الجسمية، وهذا النوع نجده حتى عند غير الإنسان كالقرود... وإلى ضحك دلالي وظيفي واع، له أبعاد دلالية داخل شبكة العلاقات الإنسانية بعامة. فعندما تثير مقالة الرافعي الضحك تقوله في كتاب طه حسين «الشعر الجاهلي» : في ص ٢٠ من كتاب طه حسين قرن الجهل المركب تركيبا مزجيا كيملبك ومعد يكرب الأفالام لا يتعلق بضحك مجاني، وإنما تبليغ دلالات بعيدة حول الكتاب وصاحبه، وإثارة النقمة ضده. إن التجاء المقالة السجالية للسخرية إذا ليس استثناء، ولكن الأمر طبيعي جدا لطبيعتها الشكلية والمضهونية.

والسخرية بدورها تنقسم إلى فكاهة وتهكم:
فكاهة حينما يوقر المتكلم خصمه ولا يتعالى علية،
وإن كان يتنقده ويساجله، والتهكم حينما يتعالى
المتكلم على خصمه ويحتقره ويعرض به، ومقالة
الرافعي تستعمل كلا النوعين؛ فمرة يتفكه
الرافعي حينما يقول «طه حسين: إنه رجل ذو فكر
واسع، ينتظم النقائض من أطرافها، ويأخذها على
ما أرادها من معاني نفسه لا من معانيها، ويعطيها
قراءة على الوجه الذي يريده من معانيه كذلك لا
من معانيها، وما البلاغة إلا مثل هذا السحر، إن لم
يكن هو إياها «" ومرة نجد الرافعي يطعن
وينهكم حين يقول: «إن طه حسين مجموعة أخلاق

إلا أن حضور السخرية في المقالة السجالية عشد الرافعي بشقيها : الفكاهة والتهكم، لا يعني حضورا مزدوجا بشكل مطرد، بل النص الأول

المتعلق بالفكاهة, الذي قدمناه، يكاد يكون الوحيد الدال على هذا الشق، ويقية النصوص الأخرى ذات طابع تهكمي، ولكن طه حسين يبقى دائما في عين الرافعي وجها ذا مكانة ورفعة, والتهكم يحضر عند الرافعي بأشكال عديدة نحاول توضيحها.

وقبل الوقوف على أشكال التهكم في مقالات الرافعي نشير إلى أن الباحثين الغربيين قد أسهبوا في تناول ظاهرة السخرية. والسبب يعود. كما يرى الأستاذ أحمد الشايب، إلى ارتباطها بالملهاة بوصفها جنساً أدبياً، في وقت يرى فيه الشايب أن الباحثين العرب، بل علماء العرب الأوائل، قد أهملوها، إلا من إشارات خفيفة إلى ما يسمى بالمدح الذي يراد به الذم، كأن تقول للجاهل: يا عالم، ولغير الماقل يا عاقل ، فهم أهملوها؛ لأن الثقافة تهتم في المقام الأول بالمعلى الشريف واتحدى، دون الفكاهة أو التهكم أو الهزل. وهذه الاستخلاصات جميعها، التي قدمها الأستاذ الشابب، نراها غير موفقة؛ فالسخرية بوصفها ظاهرة إنسائية اجتماعية لايمكن الإقرار بها بالنسبة لأمة، وسحيها من أخرى، إضافة إلى أن ظاهرة السخرية عرفت في التراث العربي الإسلامي منذ العصر الجاهلي، والقصائد التي قركها لنا الفارس الجاهلي، يصور فيها مطارحته لعدوه، وتصويره له، والنصر عليه أخيراً، فيها من التهكم ما لا يخفى على القارئ العادي، وما تصوير عنترة لخصومه إلا من هذا النحو .

وقي العصر الإسلامي ظهرت النقائض والمساجلات في البلاطات، وكان يغلب عليها طابع

التهكم. والحرب الكلامية التي نشأت بين النعاة والشعراء أو المناطقة فيها من الفكاهة والتهكم الكثير، دون أن ننصى مقامات بديع الزمان والحريري، وفي النقد الحديث نذكر تجربة الديوان، وبخاصة المازني مع المنفلوطي ، والعقاد مع شوقي، ومؤلف المازني (حصاد الهشيم) تجربة رائدة في هذا المجال، والأمثلة أكثر من أن تعد... أما العدام دراسات متخصصة لظاهرة السخرية فهنا نتفق مع الأستاذ الشايب، ويمكننا أن نرجع السبب إلى الجمود على الأنماط الشعرية المتوارثة على مستوى الأغراض؛ إذ مازال الشعر عندنا لا يقسم إلا إلى مدح أو هجاء أو رثاء أو غزل، ونعمل على استحداث أغراض جديدة، بل التشكيك في القيمة الدلالية والوصفية للأغراض القديمة، طبعض القصائد التي سنفت نمطيا في باب الهجاء هي في الحقيقة في فن التهكم، وأخرى في فن الفكاهة، وهكذا دواليك، فلا يد من إعادة ترتيب المخزون التراثي وتصنيفه وتبويبه ، لكنْ دون تعسف وتشويه ، فإن يكن المصطلح غائبا: كالسخرية، فالخصائص والمميزات واردةا

إن خاصية التهكم تظهر في مقالة الرافعي بأشكال متنوعة منها:

التهكم الساخر: وفيه يكون الأسلوب هجوميا جارحا، يثير الضحك كثيرا، ومن أمثلة ذلك قوله: "يسلم عليك المتثبي ويقول لك:

كسم عسائب قسولا مستحسيسحا

وأفت من الفهم السقيم ولقد رووا أن كيسان، مستملي آبي عبيدة. كان

يكتب غير ما بسمع، ويقرأ غير ما يكتب، ويفهم غير ما يقرأ، وكتت أحسب الخير موضوعا يتملّح به للظرف والنكتة، أو معدولا به عن وجهه إلى ناحية المبالغة، ولكن رأيت فيك دليلا على أنه إن لم يكن صحيحاً فليس بعيدا، وإن لم يكن واقعا فليس يمتنع، الله

ومعايزيد النص إغراقا في التهكم عنونة الرافعي له به (رسائل الأحزان في الجمال والحب الرافعي له به (رسائل الأحزان في الجمال والحب الى الأستاذ الفهامة الدكتور طه حسين)، وكلمة الفهامة تحمل من الإيحاءات التهكمية ما لا يخفى، ويقول في مقالة أخرى بالحدة نفسها : مقالرجل (طه) متخلف الذهن، تستعجم عليه الأساليب الدقيقة ومعانيها ، وأكبر ما معه أنه يتحذلق ويتداهى ويتشبه بالمفكرين، ولكن في ثوب الرواية له. وهو وأمثاله يسمون كتابا وعلماء وأدباء: إذ لابد لهم من نعت وسعة في طبقات الآمة, غير أنهم على التحقيق غلطات إنسانية تخرجها الأقدار في شكل علمي وأدبي لتعارض بها صوابا كاد يهمله الناس"".

واستعمال الرافعي لهذا التهكم المباشر، الذي ريما تشتم منه خوارم المروءة، كان مرغماً عليه.

ولم يشف الرافعي عبد هذا الأسلوب في مهاجمة طه حسين، بل التجأ إلى أساليب أخرى، عرفت منذ القديم وحديثا في اللقاءات الساخلة،

كالتحدي والإفحام، وهو أسلوب استعمله القرآن الكريم في مخاطبة قريش حين قال سبحانه وتعالى: ﴿وَإِنْ كَنْتُم فِي رَيْب مِمَا نَزَلْنَا عَلَى عَبِدُنَا فَاتُوا بِسُورة مِنْ مثله وادعوا شهداء كم من دون الله إن كنتم صادفين، فإن لم تفعلوا ولن تفعلوا فاتقوا النار التي وقودها الناس والحجارة.. ﴾ [11]

التحدي والإفحام

كتب الرافعي مؤلفا سـماه (رسائل الأحزان في الجمال والحب)، وقد انتقده طه حسين انتقادا لاذعا، وجاء رد الرافعي على الشكل الآني: «لقد كتبت رسائل الأحزان في ستة وعشرين يوما، فاكتب أنت مثلها في ستة وعشرين شهرا...أتحداك أن تأتي بمثلها أو بفصل من مثلها، وإن لم يكن الأمر عندك في هذا الأسلوب الشاق عليك إلا ولادة والاما من القابلة والطبيبة متى ولدت بسلامة الله ... وإني والطبيبة متى ولدت بسلامة الله ... وإني تطيق، وسبحان من خلق النسر خلقة، والديك تطيق، وسبحان من خلق النسر خلقة، والديك

ومن بين ما قاله طه حسين بحق (رسائل الأحزان) للراضي: «يجب أن أكون مقصفا، فأنت تستطيع أن تقتطع الراضي جملا جملا، وأن تجد من هذه الجملة طائفة غير قليلة «اسمعوا... اسمعوا...

"فيها شيء من جمال اللفظ يخلبك ويستهويك تنويم مغناطيسي بالبلاغة، وفيها معان فيمة لا تخلومن نفع ولكن المشقة كل المشقة في أن تصمل

هذه الجمل بعضها ببعض وتستخرج منها شيئاً "".

ومن أساليب التحدي عند الرافعي أيضا طلب المناظرة، فشن الرافعي حربا كلامية على الجامعة المصرية مع طه حسين المدرس فيها والجهة الرسمية المسؤولة عن نشر كتابه (في الشعر الجاهلي) والمحاضرات الني يلقيها طه حسين فيها، فقال الرافعي في هذا الباب: «إن الجامعة لا تملك أن تضل الناس به (طه حسين)، وما دامت قد أعطتهم من كلامه، فلتأخذ من كلامهم، وهي إن كانت على حق في آراء أساتذتها، فلتذكر للناس باطلانا بالمناظرة التي ندعو إليها، وإن كانت على ساطل قما سبيلها إلا أن تسألنا

واستجراراً في أشاوب التحدي والإفحام كان الرافعي يلتجئ إلى بعض القضايا التاريخية في الأدب العربي، التي حسم فيها طه حسين بسرعة بلا تثبت وبلا دليل؛ فإذا كان طه حسين قد أعلن في مقدمة مؤلفه في (الشعر الجاهلي): «أن الكثرة المطلقة مما نسميه شعرا جاهليا ليست من الجاهلية في شيء، وإنما هي منتجلة مختلقة بعيد ظهور الإسلام...ها"!.

فقد تصدى الراقعي لهذه الفكرة بحجة تاريخية قوية، وقال مخاطبا طه حسين، «أفتراك يا طه في ريب بعد، أو تشك في أن مذهب الشك في التاريخ يهدمك قبل أن تهدم به شيئاً، ويظهر الناس على غفلتك، وأنت تتوهم أنك ظهرت على غفلاتهم، وهل في العلم أحمق من أن تقول إن الكثرة المطلقة في الشعر الجاهلي موضوعة، وأنت

لا تعرف القلة الصحيحة منه، ولا تستطيع تعيينها ولا تعيين بعضها، ولا الجزم ببيت واحد منها "".

وفي نص آخر يرد الرافعي بحدة وتحد على حديث طه حسين عن انتحال الشعر أو ما أسماه بمصانع الشعر: فقال له الرافعي طالبا الدليل: «النص النص إن كان عندك رسم المصنع وحجته الشرعية ... وإلا فاستر على نفسك يرحمك الله الله الدين.

ان أسلوب التحدي والافحام الذي اعتمده الرافعي لمواجهة طه حسين، على ما فيه من مبالغات وتجريح وعنجهية، يُسجل غيابه في الكتابة النقدية الحديثة؛ إذ الحوار أصبح هادنًا ساذجا وبعيدا عن الشراسة والهجوم وأصبح النافد المعاصر بتحاشي إفحام خصمه وتحديه، بل نقد رأيه، مخافة انفصام عرى الرمالة والملاقة . فتم تجاوز زلاته وأخطائه؛ فتحول النقد إلى محفل للارتسامات والمجاملات، وطعى نقد إخواني، تثقله المحاباة والتفاضي، إرضاء للأهواء. وأين هذا من منهج الثقاد وعلماء المسلمين، في أثناء جمعهم للمادة المعرفية، في عصور الجمع والتدوين، كان يُسأل الرجل عن ابته فيقول: إنه كذاب لا خجل . ويُسأل الابن عن أبيه فيجيب: إن أبي ضعيف، لا يصح أخذ الحديث عقه، إن أسلوب التجريح يبقى ضروريا للتقويم والتعديل، وإن كان سيؤدي إلى إحياء ممارك تقدية ضارية.

تميز الرافعي أيضا في مهاجمته لطه حسين بإثارة الجمهور عليه، والتشكيك في عقيدته: فطرحت عقيدة طه حسين للنفقاش، وراجت

عبارات من نعو: تشكيك طه حسين في القرآن. واتهام طه بقول: «أتوني بالقلم الأحمر كي أصحح الشرآن»، وغيرها من الأقوال والمشادات التي تصاعدت بصدور كتاب (في الشعر الجاهلي) إلى حين إعدام الكتاب سنة ١٩٣٢م.

والحديث عن هذه القضية، ودراسة ملابساتها بدقة، ليس من اهتمام هذه الدراسة، إلا أن تعرضنا للمقالة عند الراقعي يلزمنا بإيراد بعض النصوص من كتاب (في الشعر الجاهلي) رد عليها، ونحن هنا كما أسلفنا لا تنصب أنفسها حكما بين الرجلين؛ لا نكفر هذا، ولا نزكي ذاك، ولكن نعرض النصوص ونستخلص منها خصائص المقالة، وأما مضمونها فالحكم فيه للقارئ!

لقد كان الراقعي عنيفا جدا في التعامل مع طه حسين في أمور العقيدة، وهذا ما تكرر على طول رقعة كتاب (تحت راية القرآن) مما جملنا نستخلص ميزة أو خصيصة أسميناها تجاوزا:

طه حسين بين «الإيمان» و «الكفر»

قال طه حسين في كتابه في «الشهر الجاهلي»:

«نوع آخر من تأثير الدين في انتحال الشهر
وإضافته للجاهليين، وهو ما يتصل بتعظيم شأن
النبي من ناحية أسرته ونسبه في قريش، فلأمر ما
افتنع الناس أن النبي يجب أن يكون صقوة بني
ماشم، وأن يكون بنو هاشم صفوة بني عبد مناف،
وأن يكون بنو عبد مناف صفوة بني قصي، وأن تكون
ضموة عبد مناف صفوة بني قصي، وأن تكون
صفوة عدنان، وعدنان صفوة العرب، والعرب

ورد عليه الرافعي بقوله: «ما هذا يا شيخ الجامعة ؟ ثم ما هذا التهكم، وهل تتهكم أيها الأحمق المغرور إلا بالعديث الصحيح: (إن الله تعالى اصطفى كنانة من وند إسماعيل، واصطفى قريشا من كنانة، واصطفى عن فريش بني هاشم، واصطفائي من بني هاشم)، ألا فبحك الله من شيخ موء، وسيحيق بك ما كنت تستهزى، وحين عساك تظن ألك تبلغ ضرة بهذه الحماقة فتضره!"!.

وتعدث طه حسين أيضا في كتابه عن مسألة تعدد القراءات للقرآن الكريم وناقشها في باب الشعر الجاهلي واللهجات الأثر، ومن بين ما قاله: الشعر الجاهلي واللهجات الأثر، لو أن لدينا أو لدى غيرنا من الوقت ما يمكننا من استقصائه وتقصيل الشول فيه، وهو القرآن الذي تُلي بلغة ولحدة ولهجة واحدة هي لغة قريش، ولهجتها لم يكن يتناوله القراء من القبائل المختلفة، حتى كثرت قراءاته، وتعددت اللهجات فيه، وتباينت تباينا كثيرا اللهجات فيه،

ورد الرافعي عن هذا الكلام بقوله : "...وهذا تصريح منه بأن القراءات لم تكن منقولة كلها عن النبي، بل هي من اختلاف لهجات القبائل، فالسبع المتواثرة ليست عنده واردة عن النبي في ومعلوم في أصول الدين، أن السبع متواترة، وأن طريقها الوحى. فمنكرها كافرالالا.

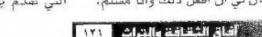
وقد أثر هذا النوع من الأسلوب في نفسية طه حسين، فأضطر إلى كتابة رسالة ، توضيعية، إلى مدير الجامعة يبين فيها موقفه من الدين مما جاء فيها: «أؤكد لعزنكم أني لم أرد إهانة الدين، ولم أخرج عليه، وما كان لي أن اقعل ذلك وأنا مسلم،

أؤمن بالله وملائكته وكتبه ورسله واليوم الآخر... وأرجو أن تتفضلوا فتبلغوا هذا البيان من تشاؤون وتنشرونه حيث تشاؤون».

إلا أن الرافعي في رده كان أكثر تهكما وقسوة على طه حسين، فخاطبه بما خاطب به القرآن الكريم فرعون عندما أدركه الغرق، وأورد الآية الكريمة: ﴿وجاوزنا ببني إسرائيل البحر فاتبعهم فرعون وجنوده بغياً وعدوا حتى إذا أدركه الغرق قال آمنت أنه لا إله إلا الذي آمنت به بنو إسرائيل وأنا من المسلمين، الآن وقد عصيت قبل وكنت من المفسدين فاليوم نتجيك ببدنك لتكون لمن خلفك آية وإن كثيرا من الناس عن أياتنا

ولم يقف تحدي الرافعي عند حدود طه حسين. بل تعدام إلى الجامعة المصرية محتضنة طه حسين عقال: مكتبنا نسأل إدارة الجامعة في تلك المسائل مما يخلط فيها أستاذها الدكتور طه حسين لتناظرها فيما يقول الرجل، وما يقول إلا سخفا، وإنها لتعلم وكأنها لا تعلم، وأنها لترى وكأنها لا ترى، وأنها لعلى حال تنكرها أشد الإنكار فيما تسميه مجازا تاريخ الأدب، وما هو في الحقيقة إلا درس نفسية طه حسين، يما يضطرب فيه من سوء الفهم وضعف الرآي وفساد القياس... ومن دواهيه ما عرفنا من جرأة في الباطل لا تعبأ بالحق، وحماقة في الرأي لا تعرف القصد، وإسراف في الظن. لا يصلح معه اليقين التصد، وإسراف في الظن. لا يصلح معه اليقين التصد، وإسراف في الظن. لا يصلح معه اليقين التعبأ.

ولما تغافلت الجامعة عن رسائل الاستنكار التي تقدم بها الرافعي، ورفضت طلب مناظرته



لطه حسين، لم يتمالك الرافعي فلمه فالبرى بهاحهها للا هو دة ولا لين، ومما قاله: أما بعد، ألتها تحامعة فإلما لحاطبك ولكتب لك وحدك، وياك نعتي، وعلى قدر ما أجملنا وقصلنا كنا ترحو أن تدركي أن الأدب لا يلهس ثبات طه حسين، ولا يحيا بحياته، ولا يموت لموته وال هذا الرحل هو مراتك في الأمة فهو رادك إلى طلعه وحلقه وممثلك بجهله وحمله ود معك لريعه والحادة فتعالما به حتى فضحك حهله، وامنت أنه حتى ليسك كفره أله المتنا

وحاطب يضا الحامعة موافقا إياها على حقيقة طه حسين فقال وههو أسبالا بالوظيفة اسمها ومربيها, لا يعلمها وحقها وكمانتها, ومن دخل لا لك قلنا: إن لجامعة مأخوده بعثه، ومنزمه ان تحسينه، فإنه يدرس علما عيز ميون إللابح الأدب العربي}، ولا مجتمع الأسبتات ولا يرال الراك الراك بمتار فيه عن لرحل بنص أو سطر أو بكلمة أو براي، كل ذلك أو بعضه، فلنعلم الحامعة إن كانت لا تعلمان "

إن طبيعة السحال وما تبطليه من تعريص بالحصم وقصحه لم تمت عبد عميدته وأحلاقه فقط بل تعدى الامر دلك عند الرافعي إلى لصاق تهم خطيره بطه حسين كالتبعية للمستشرقين وسرقة الافكار والأراء من الغير وهدا ما سميناه

اسلوب الفضح والاتهامء

يشول الرفعي محاطباطه والمستشرقين «كيف تريدون والتم سوسية كأسنان العمار، أن تكون بعص هذه الاستان بات بلت في حين لا

تقسب الباقيات إلا للحمار وحده، لعمرى ما أنت تأصدق منهم، ولاهم تأكدت مثك وعصل ما بيثك وسنهم، وأنهم إلى وجه لكنب وأنت إلى قفاه والكدت كله بينكم وجها وقما ..."

وفى هدا النص بحس قساوة لاتهام وغصب الراهمي الشديد، وإن كان دلت مسوعاً بالنسبة للمستشرقين، لصوص تاريخ الأمة الحصاري، لما دسوه بيند من أعاليط وأكاذيب, وما يمثلونه من واحهة مقبعة للاستعمار الذي بتيب به الأعة ولا تزل، إلا أنَّ الأمر عندما يتعلق بكاتب عربي مسلم كطه حسين لا بحب أن يصل بنا حد الطعن والاتهام إلى مداما فعلى الرغم مما لطه حسين من أحطاء ومفائل ومطاعن هي حق الأمة وتاريحها وما تساه من اراء المستشرقين بلا تثبيء، وتلقي ميهج ديكارت، فلسفة لا منهجا محاندا، إلا ان عمله ليقى وعلى يحدود اجتهادم الشخصي، وعليه تبعاته، ﴿ولا تزر وازرة وزر أخرى ﴾ وإنما عبينا التصحيح والتقويم وتحصين الأمة، دون أن بصل بنا الأمر إلى سلخ الأشحاص عن التمائهم الحصاري أو التشكيك في ثواباهم

لقد كان الرافعي قاسيا جدا، ومن أمثلة دلك دالذي بحشاه من طه أبه أداة اوربية استعمارية، بعمل في إفساد أجلاق الأمة، وحن عروتها الوثقي من دبيها، في آدية ولعنه وكتابته، وبحقير كل من يتسم بشيء من دلت عالمًا أو مثعلما او مبورها، فهو دائب في إزاله ما وقر في بموس المسلمين من تعطيم بيهم وكتابهم ويشار ديبهم وقصيلتهم ورحلال علماتهم وسلمهم مرة بالتكديب، ومرة بالتهم ومرة بالتاريخ

ومرة بنقل الأحلاق المحشة المتعهرة من مديبة المرئمىين، وهنم جرا، حتى كأبه شيطان عاقبه الله فطمره في حب إنسان،﴿'''ا،

ولم يترك لر فعي نقيصة في طه حسين إلا وظمها في مستحلته، فقد وفق عثد «سترفات طه حسين»، فقال «قرأنا مرة بجريدة البلاغ العراء بتوقيع ، فرحات أن محاصرة أسلاد الحامعة - طه حسين في مرئ القيس مسروقة من دائرة المعارف الإسلامية المطبوعة في ألمانياء "".

كانت هذه النصوص أكثر الأمثلة دلالة على حدة السجال وعصب الحوار، وفي مقابلها وفي أثناء استقر ثبا لمقالات الرافعي وقفنا عني سلوب احر بعب عليه طابع التهكم في هدوء وسكينة فسميناه

التهكم الهادىء بالشعر والقصة

لقد كان الرافعي يرتجل الشعر نعرص استحربه وحدمة هدف المقالة، ومن أمثلة دلك قوله هي مقدمة إحدى آرجور ته

الفسخصيرين لأن أرجوزة مستشرة، أحدً أن أهديها لصاحبنا الدكتورطة حسس تبتقاصر فليلا، فإنه لن يخرق الأرص ولن يبنع الجدل طولا. ومأهوالاكماهوة تاضيل

تناعبجتينا طبة أدبت تنعصبر

اصبح مثلالبجليز في مصبر

استطولته يسراعتة فني شبر

واستشكته استشر يستصيف متر

فيي منجيلس للتدرس بثل للتهتر

يلحناس فنيلة منشل صب المحسر

مستسدا مسن ديب لسطهر

تعقيد من (قد) حلقوا للمكر وهبيطوا الجدنب الأمسر نكر

يستحسنك فنسي كنبال أديب حبير

يكيفه بالشتم أو بالشر

كان فيه روح حسرف جسر.

يسا ويسحسه مسن و هسم مستنسر

يمرع الليث بوجمه السهر،

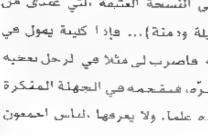
سمنحة جاءت لشرب البحر

وشنهبة وساءت لشبوس الطبهر

والشبيخ طه في انتقاد الشمر

شلاثية مضبحيكية ليعيمبري!

أما ما يتعلق بالقصيص فقد كتب مفالات عديدة، على شكل قصيص، وعلى شاكلة ابن المقمع في (كليلة ودمنة)، وموصوعها دائما ورن بشكل غير مباشر، طه حسين وكتابه وسية ر ته وما يتعلى مه، ومن أمثلة ذلك قوله «رحمت إلى النسحة العتبمة التي عمدى من كتب (كليلة ودمنة)... هإدا كلينة يعول هي معص قوته فاصرب لي مثلا في الرحل يعجيه نسبة فتعرِّم، فيقحمه في الجهلة المنكرة يراها وحدم علماً، ولا يعرفها الناس احمعون





إلا حمقا وحهلا... فال دمنة . رعموا أنه كان بأرص كدا حمار، حيّل إليه أنه عظيم الهامة، حتى لا بكبره الثور إلا بقرنية . وغمّه زيادة القرنين في الثور، فلما فكّر وفايس واعتبر صح عنده أن أذبا من أذنيه الطويلتين ترجح بالقربين حميما، وكان حمارا دا قباس ومنطق عجبي...ه ""، إلى آخر القصة .

والأسلوب القصيصي، إذاً، من حصائص المقالة السحالية عند الرافعي، وهو يحفق في المقالة السحالية عند الرافعي، وهو يحفق في المقالة هدفين الأول يكون تنويعا للقارىء وسلا إيام من إطار الأسلوب الهجومي والنقد الحاد إلى مقال القصة الهادي، فتتحقق نكهة قصصية يسبح معها دهنه في إطارها النصي فقط، والهدف الثاني له بعد دلالي في نقد

على طريقة، مصيبا بألماطه مواقع الشعور، مثيراً فيها مكامن الخيال، وأوصح في مقدمة كتابه أن أسلوبه دو متحن بياني يديره على سياسة من الكلام بعينها، فعناية الرافعي إذا بالشكل بادية، و حتماله باللفظ وارد، وهدا ما أهله إلى مساجلة طه حسين في أسلوبه، ومن كان يملك الجرأة على القدع في أسلوب طه حسين قبل الرافعي ؟ فقد طعن فيه، ووقف عند ما عدّه عيوبا في الكلام، كالتكرار، فقال عيب عند ما عدّه عيوبا في الكلام، كالتكرار، فقال التكرار، وهو الدي كالت تضرب به الأمثال في التكرار، فمل أن نلقنه ذلك الدرس في جريده التكرار، فل أن نلقنه ذلك الدرس في جريده السياسة، وهو لم يبرأ بعد من هذه العنة، فقد رأين نه مقالا في منتصف شهر مارس من مده السيه المثالا عي منتصف شهر مارس من مده السيه المثالا عادت فيه هذه الشأشأه

الجدل والتّحاج والإصرار، الذي لا يسأل فيه عن الحقيقة، ولكن عن كيف ثريد أن تكون الحقيقة، ولا يقال فيه ما البرهان؟، ولكن ما الاعتراض؟، ولا ما النّص؟، ولكن ما التأويل؟ وعبر دلك من أساليب السفسطة الجوهاء،

وهدا، عيما بعتقد، ما جعل الرافعي يعنص طه حسين على أسلوب النكرار - وقال في إحدى مقالاته أبضا متهكما: «لم تكرار «لكلام دائما في غير حاحة إلى التكرار مع أن أصحابك يرون هذا من أقبح العيوب، ويقونون إن المذهب الحديد... قائم على الأسلوب التعقرافي، فإذا كبيت فقدر أنك سترسل المعالة بالتلعراف، وتدفع أجرة إرسالها، لقد كنت أفلست من رمن بعيد...»

خاتمة

هذه معظم الحصائص التي وقفنا عليها وسحن لحوب مؤلف (نحب رية القرآن). ورحما نكون أحرى لم تتفطن إليها، ويبقى لمجال مفتوحا للتعمق في دراسة أدب الراهمي المظلوم، وحسبنا أننا فتحنا الباب،

وقبل رفع القلم بعيب أن بشير إلى أن كلا منهما لم يبحس صاحبه حقه، بل كان يحترمه ويُجنّه ويعترف له بفضله على الرعم من حدة النحور وحررة لسؤال بين الراهعي وطه حسين، فالاحتلاف نيس مدعاه إلى الكراهية والبعص وإثارة النعرات وحير ما بورد في هدا لبات قول الراهعي في طه حسين الما طه حسين هايس مالصعيف لذي تتوهمه، وهو هي حسين عليس مالصعيف لذي تتوهمه، وهو هي

أشياء كثيرة جدير بالإعجاب، كما هو في عيرها حدير باللفنة، ٣٠.

وقال أيضا وأنا لا أقول إن الأستاذ طه
حسين ليس عبدي شيئا في قصيه و دبه
وعلمه، بل هو عبدي أشياء كثيرة ، مكنية تبطق
كتيها الأنا، وقد اعترف البراقعي في إحدى
مقالاته بثناء طه حسين عبيه قمال: حقبل أن
بعوض في كتاب الأستاد طه حسين بشكر له
ما تعصيل به من الثناء علينا في كتابه
واستثناثه إيانا في بعض المعاني من كل من
درسوا تاريخ الأدب العربي ونحن دون هذا في

إلى هذه المصنوص حير معيار عن أدب الاحتلاف، واحترام الباته وشروطه فعلى الرعم من صراوة المعركة والاحتلاف المدين، الاأن كل واحد يحلّ صاحبه ويعالقه معابقة العلماء

رحم الله الرحلين، وراد في إحسابها إن كانا محسنين، أو تحاور عنهما إن كانا مسيثين، وأمنتا أن تكون في هذه البراسة المتواضعة فذ أزلتا الغبار عن جنس أدبي مهمل، ما أحوجنا إليه البوم؛ لتقديم الأفكار ووصع حد للتطاول والمصول وان تكون فد عرفنا بجائب سيط من ادب مصطمى عددي الرافعي هذا العنقري المنسى المنافلة المنافلة في بعدها الشكلي لا المصموني

- الحواشئ

- الدراسة الأدبيه في المعرب، الأستاد عبد الله كثور.
 المودحة ١٧٣ عبد الله المعرب، الأستاد عبد الله كثور.
 - ٢ ية اصول الدين، الحوار وبحديد علم الكلام ٢٦
 - ۲ وحي انقيم. ۱۵
- الدراسة الادبيه بالمعرب، الاستاد عبد لنه كنون
 مود حا ۱۹۲
 - ٥ هي صول اندين، الحوار وتحديد علم لكلام. ٢٧
 - ٦- حديث الأربعاء ١/١
 - ٧ تحمرية القران بدينه الكتاب،
- السياب ثمانية وعشرون عدم عنى رحيله، جريدة العدم المحربية، العلم لثقافي عدد ٨-٦٠ س ١٩٩٢.
 - المرى تثبيه في مقدمة الكتاب.
 - ١- تحتار به القرآن١٣١٠
 - 11- المصدر نفسه ١١٧.
 - ۱۳ تحتارایة طرآن.۱۰۱
 - ١٢- المصيدر بفسه ٩٠٠,
 - ١٤- المصدر بنسه المقدمة
 - ١٥ البقره: ٢٢ ٢٢
 - ١١٠ تحسرانة لقران. ١١٠.
- ١١٠ المصدر نفسه ١١٤ ويتمبر يصا مدا ند طه حسنن
 الادنية و لفكرية المصدر نقسه ٣٠٠
 - ۱۸ بختاریة القران ۱۲۸ ۱۲۸
 - ١٩ څے لشعر الحاضي ٧٠
 - ۲ بخت رایه نمرآن ۱۸۰

، لأستاد عبد الله كلون ٢١ مصدر نفسه ٢٧٤

- ۲۲ في لشمر الجاملي ۲۲
- . .
- ۲۲ بحب رایة انقران: ۲۰۲.
 ۲۱ ها الشعر الجاهني ۲۱
 - ۲۵ بصدر بسنه ۲۲
- ۲۱ تحتارایة انفران ۷۰

 - ۲۷- يوس -۹-۲۶.
- ۲۸ تحت زایهٔ انفرس، ۱۲۱
- ۲۹ تصدر شبه ۲۳۰ ۲۲۱
- -٣- تحت راية انقرأن. ١٣٢
- ٢١- المصيدر نفسه. ١٢٥
- ٣٢ بحث رابة المران: ١٩٤
 - ۲۴ المصدر بقسه-۱۲۷
- Jane Comp. 1771
- ۲۵ تحت رابة القرس ۲۲۳-۲۲۳
 - ٣١ بحثارية العران. ١٤٥
- ۱۱ مورفدر الله ان طه حسین فقد بصره وهو صفیر الس ه ادر افقد فقد سمعه وهو صفیر المین کذات فکان استخال بیر اصلم و اعمی(ا
 - ۲۸ بحث ریه لمران۱۱۳
 - ٢٩- معارب طه حمين الادبية والمكرية ٢٠٠
 - ٤ بحث رايه الفران: ١٣٧ -
 - ٤١ المصدريسية ١٣٧

... مصادر ومراجع ممتمدة ...

- ا الاربخ د سالعرب لمصطفى صادق الراقعي، دار الكتاب العربي بيروت البنان
- لعت واية القران، بمصطمى منادي الراقعي الصبح محمد سعيد العريان، دار الكتاب العربي بيروب
- اندراسة الافنية بالمحرب، عبد الله كثول بموذ جا الأحمد الشايب ما المنسوارات مؤسسة فهد العلب الدراجمة حامعة عبد المالك السعدي المحدة
- مه حسين حياته وشكرد لانو انجيادي ما ۳ د ر الاعتمام ۱۹۷۷م

فن المفاله بلدكشور محمد پوسم نجم هنا دار انشافه، بیروب

في صول لحوار وتجديد عدم الكلام لطه عبد الرحمن طا دمؤسسه لحايثه،١٩٨٧

في الشعر لجاهلي، لبطنه حسيان، طا\ در «بكتب المصارية العاهرة ١٩٢٧ه/١٩٢١م

معارك طه حسين الأدبية والمكرية تستحج كريم دار التنم بيرزب

وحي لقلم لمحتطسي منادق الراشعي دار الكتاب المعربي بيروب لبنين.

الكتأب المغربي كتب.عروش



Abdelfattah Kilito

تعبد الغتاح كيليطو

LES SEANCES

(Récits et codes culture s chez Hamadhani et Hariri)

المقامات

(السرد والمنن الثقافية عند

الهمذاني والحريري)

يتناول هذا الكتاب بالدرس المقامات، وخصوصا تلك لتى ألفها الهمداني والحريري. الاهتمام، كما يظهر من العنوان، تركز على العلاقة بين المرد والسسّ التقافية المضلعة التي ينبني عليه المرد.

في القسم الأول من الكتاب ربط المؤلف بين مقامات الهمدائي ونصوص أنبية أخرى تنتمي إلى أتواع مختلفة. هكذا خلص إلى تنيجة أن أسفار أبي الفتح الاسكندري تتفق مع الاسفار التي كان يقوم بها الجغرافيون كانمتسى والاصطخري وبن حوقل.

نتفق مقامت الهمناني كذلك مع شعر ابن الحجاج وحكاية أبي القاسم لابي المطهر الازدي، هذا الاتفاق يتجلى في محاولة نسف بعض المش الثقافية المتعلقة بالسلوك والقول.

بالاصافة إلى هذا هناك علاقة بين بطل المقامة والقاص الذي يخاطب العامة بخرافات وحكايات كانت تثير سخط أصحاب الحديث. إلى جانب القاس، هناك المكدى، والمعروف

أن الكدية تحولت في القرنين الرابع والخامس إلى خرض أدبي، ذلك أن الكدية فرضت نفيها كصورة ينظر من خلالها إلى الفاعر.

في القسم الثاني من الكتاب أعتنى المزلف بجنس المقامة الطلاقا من العلاقة بين التسمية والبنية. بعد تحليل معجمي لكلمة و مقامة »، درس الكيفية التي نظر بها معاصر و الهمداني للمقامة، وذلك من خلال البنيمة الثماليي ورهر الآداب الحصري ورسالة التوابع والزوابع لابن شهيد.

ثم عقد فصولا تطرق هيها لذكر من فلاط الهيدادي من الكتاب، وهم ابن شرف القيرواني وابن بطلال وابن ناغيا. هؤلاء الكتاب أعلنوا كذلك أبهم فلاوا الحكايات الموصوعة على ألمئة الحيوانات: وهذا شيء غريب نرعامًا لأن مغامات الهيدادي تعتلف اختلافا كبيرا على كليلة ودمية. إلا أن هناك نقطة تجمع بين الكتابين: إسناد الكلام إلى شخصيات وهمية. الكتابين: إسناد الكلام إلى شخصيات وهمية. إلى البعوذج الذي سبه الهمدادي، بل كذلك إلى نمط خطابي يتم فيه منح الكلام الشخصيات نمط خطابي يتم فيه منح الكلام الشخصيات خصب الدور الاجتماعي الذي تلعيه.

القدم الثالث من الكتاب يهتم بالمشاكل التي معرجها قراءة الحريري، المشكلة الاولى تتعلق بالنجاح الياهر الذي صادفته مقاماته والذي يرجع لكون لحريري أفاح في الربط بين ثلاثة عناصر : الالب، اللغة الكلاسيكية، بطلعات الدخية الثقافية.

بعد ذلك عرص الباحث بصفة نقدية الحطابات القديمة والحديثة التي أثارتها كتب عروص لكتاب المغرس

مفامات بخرج راق المحاملات وهي مسألة التصنيل كما بصحياً المحاملات حيث بجد عملية صدع الرموز وعمليه هك الرموز، يطهر هذا حليا في الصنور البلاعية الشي تحجب لمعنى بصعه موضه.

في المقامات كذلك برعة الى المناظرة " كل موقف يعارضه منقف محالف، قد تكول المناظرة بين شخصين، وقد نتم عبد نصر الشخص، في هذه الحالة الأخبرة يصحب الحكم على الشخص، بل يصحب تجديد مصيبه اد يتنكل حمد تشكل لفول.

احيرا درس الباحث وصعية السرد داحل النقافة العربية فيرر الملاقة المي كانت تعفد بين السرد والكنب، مما جعل الحريري يحتط ردعى ان مقدته ندحل صدس الامنان

الموضوعة على النبية المحيوانات. كما البرر الباحث، استبادا إلى تصل لابل الحشاب، أنواع السرد المعروفة في العصر الكلاسيكي.

فى حامة الكتاب ربط الدحث مصير المقامات بمصير الانب (بالمعنى القديم) وارصح بعص المهام التي قد يكون من المعيد أن يقوم بها الدارسون للجديد الموثقات الكلابيكية.



ا

لو في بالادب العربي هي مسفر ب الاقصى عرص مسد لاحصر

عندما قدمنا للجرم الأول من هذا الكتاب، في العدد الأول من مجلة «الكتاب المعربي» كان هذا الجرء الثاني ما يزال «تجت الطمع».

وقد صدر الآن، ولم يختلف عن سابقه إلا في كونه امتدادا له من حيث الرمان، إد يسهله المولف بالعهد المريني ويحتمه بالعهد الوطاسي، متبعا فيه المنهج الآتي ا

الباب الرابع - العهد المريني (ص 365 - ٨٠٠٠)

ا في القصية العرافية المعاصوة

الملامح الإبداعية وسي فصمص الربيعي

سليمان البكرى

في عمر التجربه القصصيه لعبد الرخن عبد الربيعي - التي بدأت بي الستينات ، ومازالت مستمرة وقيرت بالعطاء والأساله حمله مؤشرات تدل على تجاح القاص في غيررر المنهللتي الهيمب/الذي تعالى منه القصة القصيرة ، وتحقيد ملاسع جيل إرعى وأدرك خطروة هدة، المن ، وتحكى أن يحقق دوراً مرسود له بين الأضاط الصيه الأخرى ، وغرز الاعتراف النقدي بموقعه وأهيته

وكانت تجربته بين زملاله كتاب المرحلة بارزة ، ومن حلال تنه التجديد في كتابة الفصه - عا احتبر غود، حل الواقع السائد سبباً في أنه برز كأشهر تاثر حراتي لوثيط نتاجه بالتقاليد المبكرة للرمزية في الأدب المحربي ، في حين أن أحساله الأخيرة دات طابع واقعى مفموس كها برى المستشرق البولمدي و بالوش هايتسكي و(أ

أقول هذا وأنا بصدد دراسة بلختارات القصصيه و سر المام ؟ الصادرة حديثاً عن المؤسسه العربية للمراسات والشرقي بيروت .

إن قصص المجموعة جاءت منقاة لنسد حاجة فنية عند القاص ، ولتجيب عن تساؤ ل داخل في أعماقة . إزاء مايراه مناصباً للدراسة ، أو الترحة ، وكنان في الواضع إزاء مهمة صعبة ويحث القاص في تناجه ، واختار عصنين أو تبلالاً من كبل مجموعة ، وفق تسلسل صدورها الزمني ، ووجد في رحمة ربع القرق من نتاجه ، أن هذه القصص كانت تربية منه أكثر من غيرها ، وأحبها وهو يعيد قراءتها .

و ركأب ليست له بل لكاتب آخر يتعرف هليه لأول مرة ها؟ .

أكد القاس على عملية تصحمه , ورصدها لبيئة خنوب في العراق وساحتها مدينة الناصرية في فترات التغيير والحركة سذ الأربعينات ، وحتى اليوم ,

إن للحلية والبيئة والشاخ أمور مغربه ، ومثيرة للقارى، خبر العراقي ، فهو ميتعرف من خلال عدد للحلية على سوسولوجيا عراقية بلكهة ورائحة غيرة القد بالت قصص الربيعي اهتماما واصعا من قبل انتقاد والفراء ، ورضعت أعماله في دائرة الفسوء يشكل مستمر ، منذ صدور مجموعة الأولى و السيف والسفيئة ه عام ١٩٦٩ وتنابع ضاجه حلى اليوم .

وسأحاول في هذه الدراسة لمختارات و سر الماه و إعطاء فكرة هامة عن كل عجموعية تصمية ، صع تقد تبطييقي سفعت عن المحتارة منها .

فقصص و السهف والسفيشة ، أول مجموعة مجددة صدوت في مرحلة السنينات عبرت حاجز الفصة التقليدي ، وتجاورت المدمة والعقدة واحل الأخلاقي ، وظرحت قصصاً في غلبه الأعمية بحد استلكت من مضامين إنسانية سامية ، وأشكال فصصيه جليدة .

وقد كان صدور عدد المجموعة صدعه للواقع القصصى في العراق المدى. كان يوجوب عمل القصصى التقليمية ذات الطابع الأخلاقي المام ي لقد مجرت و السيت والسهنة و تناقضاً حقيقيا بين القديم المحافظ ذي لتقاديد البالية ، وبين اجديد المتمتح من أجل بعاد مزهر يشيء بغلاله عجمت المحلمة تحو احياة السحيلة .

اعتمد الغاص تكنيكاً جديداً في بناء قصصه ، فاعتمد الهانتاريا ، ولجاً إلى إيثار الشعور والتداعي والحلم ، كم استعاد فائدة كلية في تطويع بعض القصص ومنحها منحي تنعيد اللوحية في المن الشكيل

وتأتى عموم القصص جدينة كل الجلة في أشكالها ومصاميتها ، تحمل توق الإنسان للحلاص ، وتحقيق وجوده وحريته في عالم مناص فيه الجميع من أجل اخرية والاشتراكية .

اختار القاص من هذه المجموعة قصين والعسوت العقيم و و د حكاية صواد باشا و فنى الأولى اعتمد الرومانسية والخيال الشفاف الذي يظهر بشكل موبولوج داخل لبطل القصة ، يبدأ سا السطر الأول ، وينتهى في جاينها ، هذا الشكل الصعب لكتابة قصة قصيرة بصدم الفاريء بجدته وتفرده ، حيث لم يألف قراءته من قبل ، وعاومة جادة من القباريء توصعه إلى التعرف على أبعاد شخوص القصة الدين تظهر فردينهم ، وهدم شوارجم ، عبر مونوبوجهم الذاخل .

فيعد انتصارات متلاحقة بحققها البطل في شحصية الفائد يقف في معركته الأخيرة منحدلاً تحاصره جيوش العدو ، دون عاولة منه لإعجاد العرة تنبح له فرصة في الصمود لفك الحصار عنه ، وعن حدم ، فهو

يدخل المعركة الأخيرة مستلباً فاقد الآمال و فكل شيء محسوخ هنا والقتل هو الحقيقة الوحيدة و ص ٠٠ . لقد ظلت هذه الشخصية أسيرة فرديتها وتعلقت بحب قديم فاشل ، وهذا للوقف ظل يعان منه طوال حياته ، حتى مع زوجته التي مانت بين ذراعيه .

القصة تمثلك محورين بمسلال خصوصيتهما ، ويتحركمان متوازين ، الأول هو إنفاء تاريخ الشحصيه في دائرة النحود ، وعادلة نقد هذا التاريخ ، والثاني هو السبوك المستلب الذي تسلكه نفس الشخصية . وهي في موقعها الحالى ، كفائد ، وهير توارى وتلاحم محورين تمدرج أبعاد الشحصية مرديه بائسة متحلة .

هذه الأبعاد هي التاج الطبيعي لتاركها المدوء باغرائم والعشل ، وتحن نقراً – منذ البداية – الأزمة ترافق حديث الشخصية ، وتفضح يأسها ، واستلاب ، فهي تردد و خيرانا منعية وتفوست أكثر تعياً » . هذا المدودج تعمل معه القاص بوعي ، بعد أن عاص في أعماقه حتى القرار ، وكشف أيعاده مشيراً بإصبيع الأفهام إلى عجرة هذا التمودج من التواصل مع الآخرين ، نجا يجمل من بلور التخاذل والاستلاب .

إن القصة دعوة إلى تخطى وتجاوز هذه التماذج ، وهي دعوة تمثلك الصدق والشرعية

وفي قصة «حكاية حواد باشا» تفتقد حروة الشكس والمضمود المدين تعامل جها القاص في قصصه السابقة ، فهو يقدم قصة احتيادية ميها مباشرة ، والمداد مقصص المرحلة الخمسيية ، التي رفضها القاص ، وثار عليها .

ان و عواد و شحصية بسيطة يتناوها القامي و ويصحها في دائرة الضوء و يصحها في دائرة الضوء و يعضمها و ويتك أسواوها دون شيخة و إن هذه القصة وسط القصص الأحرى تبلو كثبات يرى في حديقة مرهرة يفسد روعة المنظر و ويسيء إلى هنومونية اللوك الفقى و السامي احتطه القياص للمجموعة .

ويختار الفاص من جمسوعة والمظل في الرآس والصادرة عام المرادة عام 1978 تصبى والمصوص البيار و و و لعبة المدينة و و يطرح من خلالها و وبن حلال قصص المجموعة ، رق ي مأسارية للحياة ، ويلتش في خعوط كثيرة بنسائج المفهورين والمهزومين ، المذين يتلكون نقامهم وإنسانيهم ، واحتارهم من بين المثنفين ذوي الانتهامات السياميه ، والبور جواريين الصحار ، والمطبقات المسجوقة ، وشحوص قصصه تتحول بحكم موقعها الاجتماعي ، وتقائل بأساليها الخاصة نتيجة إحسامها بالقهر والأساة ، وعل لسان هؤ لاء قال الكاتب الأشياء التي تؤرقة ويود البوح بها .

إن بطل قصة و لصوص البيدر و إنسان طيب بليم نظيفة ، وليس له تطلعات غير معتولة ، لكنه واقع تحت الاضطهاد البوليسى ، وتحت صغط انتهارى ، قماذا يستطيع أن يعمل في موقف كهدا ؟ - المجسوعة ظهرت قبل شورة ١٧ تموز - لا شيء مسوى مراقبة المصوص ، وانتظار اليوم الذي يفتضع فيه آمرهم ، إنها عنه الجيل أمام عنف المجمة الدكتانورية الرجعية والمردية يومذاك .

آما بعل قصة و لعية المدينة و فهر الوجه الأخراء هواد باشا و و السيف والسعينة و ، إنسان ملهبرو ، واقع نحت صفوط كثيرة نكمن فيه الماسة ، وتحطه أجهرة الرحمد الحرقية من أطفال وقسمه ورجال ، حيث يسبب ظهوره في الشارع تجمعات بشرية تسخر عنه وتهرأ فيه . إن شخصاً واحدا في المدينة هو الذي يعرفض هذا الرصع ، وربحا كان هو الصمير المختفى في أعماق هؤ لاء الساس ، رخم محارساتهم العصة . إن القاص رغم الهرئة الحياتية التي يتعرض لما يطله ، بجاول أن يجعله يعيش بشكل أو ماخر ، فيتقله من هذه المدينة الخاترة إلى مدينة أخرى

إن الربيعي في مجموعة و الظل في الرأس و هضم كل الاتجاهات المعاصرة للقصة القصيرة ، ووقف معها ، لكي بخدم هدفه الأساسي في تنوير واقع اجتماعي ، يضج معف الإرهاب والتنافضات

ويصلور مجموعة قصص دوجود من رحلة التعب وعام 1979 يثبت الربيس حصوره في مبدان القصة العراقية الحديدة ، كفاص تكتمل عبده الأدوات الفنية ، في كتابة عمل عبر ، يتجاوز الأعمال التقليدية استهلكه ، إلى انتاح مجدد يتسم بالحداثة والعاصرة .

إن ملاحظة تكاد تكون مشتركة مين ملامح و وجوه من رحلة التصعب على التصعب على التعديد التصعب على التعديد التصعب على التعديد التحديد واحدة والحدة والتعديد التجارب واختلاف الإحادث)

إن هموماً مشركة تتقاسمها للجموعة ، وتختلف بنب متعاوته ، لوعى البعادج لهنده الجموم ، ومحاولة فهمها ضمن القوانين الاجتماعية العامة للحياه .

إن أجره القصص كرية ، والحياة فيها مرقوفية والعداء واضع ، ووسط هذا الخضم يريد المؤلف أن يكون حراً ، لكن الترترات المناحية تعقده حين يتضاعل مع الأشباء . ومشكلة الشاعل في أساسها هي مشكلة الحرية ، السيامية ، والمناطقية ، بمناها الروحي المعيق ، لكن حواً شبابياً منازال يحجب عنه المرؤ يا ، فلا يستطيع أن يجدد موقفه ، لذا فهو يلمن ويشهر بقساد العالم وظلاله .

ومن هــله المجموعة غندار المؤلف قصدين وصوسم الــدم ع و و الوجه الآخر لدرجل البدين » .

ق لا موسم الله و يحكى أن راعياً من قبائل الجنوب اسمه و خمان و هرب دات يوم مع ابنة الرجل الذي يعمل عنه و ولكه يتناها في منتصف الطريق و وقد حوكم و وأعدم بعست .

يتعاطى و هدان و وحشيته بنوتر بالف ، في حين تحس الفشاة بأدمينها ، وتطلعها إليه , وهي تعانق خطات عمرها الأحيرة فاتنة :

هیا

ويحرها حمدان كما ينحر إحدى شيناهه ، وهنو يحس بالنفرد والحيرة ، يجعلنا تسنامل عن سبب القتل ، ويحقق القباص لمحة ذكية ، يعد الجريمة ، حيث تبدأ إنسانية العالم ، وتأثير الأشيناء

بالتفاعل مع حدان ، مقتربة برائحة اللم التفجر ، إنه الصراح مع أدمية الإنسان ، وهاولة فتح كوة في الجدار العملي ، والتعاديثة محو هام أكثر شمولية وإنسانية .

وق قصة و الوجه الآخر للرجل البدين و يعلن القاص فشل بطله حاطفياً حين تعيد فتاته خاتم الخطرية ، وترخفه دون تبرير ، ويؤكد هرويه ببيعه الحاتم في شارع النبر ، ويسكر بشته ، وحين يطرح ماضيه تجدد قد سقط سياسياً ، ولا يفكر بيقظة أخرى ، ويعجز عن مواكبة مسيرة الجموع .

انطاق الربيعي من هذه المجاميع الثلاث في البحث من و الانعناق من تعاهة الإنسان القود و كيا جاء في مقلعة و السيف والسفينة و وكانت قصص هذه المرحلة تحتوى على متطلق وشكل خير مالرمين و لا تنظر إلى الراقع والعقفة القصصية والشحصيات كيا يجب أو كيا نمارف عليه الساس ، ولا تعطى قيهاً مطلقة عددة في هذا العالم الإنسان السبي الالعبى حدالاً .

تلك القصيص سارت وتحركت متوازية ومتشابكة ، من حيث شكلها ومضمونها ، واحتوت الجنمات غنيفة لمداوس القصة ، ويبدو أن الربيعي قد مضم الانجاهات الجديدة للعاصرة للقصة ، ووقف معها ، لكى يتفع الحدف الأساسي .

وتألى جسوعة ع المواسم الأخرى و عام ١٩٧٠ لتسبر على نقيض نام مع قصعه السابقة ، فهى مؤشر مهم نحر التحول إلى كتابة قصة واقعية متطورة وحديثة ، فالقاص بلاحظ ويكتب لأن أزمات ابطاقه تألى من الحارج ، وهو ينجع في احتوالها ، ويخف جيئاً أحراً الأن عارساته المتعددة في كتابة القصة ، عسن خدف الانجاهات والمدارس ، تجعله يتعلم إلى التوسع والدروج من عبط القصة الواقعي ، لكن تطعم بسوقه محو الداخل ، فيتهى إلى أزمة .

ظنى قصة و الدفارة لا باب لها و يكشف داؤ لف عن بطل قصته و رسام يعلق في غرفته الخاصة شهادتين تؤكدان احتصاصه في الرسم و والذه تخطى المبترن من عمره و منزوج من ثلاث نسأه و وخاله لم يستوف النتود التي أنفقها على زواجه بعد و في يعجاب مايتمني من هند كبير من الأطفال .

بعد دلك يطرح الفاص غوذجاً لإنسان غريب الأطوار وقد يق المدينة ، تنشأ علاقة بين محمود بطل الفصة وبين الغريب ، سببها المعطيات التضافية التي يتصاطاهما الاثنان من فهمهم الموجودية ، وللاركسية ، وهيمل ، وأندريه جيد . . . المع ومورراً بعض المواقف التي يمكن حقمها من القصة ، دون أن يتأثر الساء الفني فا ، نصل يل قمة الحدث الدرامية الذي ابنداً صنيلاً ، وتنامى ، حتى بلم حد التصجر صند دلك الإنسان الغريب .

وكتيجه أرادها المؤلف أن تكون منطقيه ، نرى في القطع الأحير من القصة أن السفر قد بات العلاج الوحيد لحذا الإنسان الذي كادأن يقتله الضجر ، وتفترسه الغربة ، فهو قد ستم والدوام ، الأوامر ، العقويات مسائل مضجرة لا أطبق العسمود أمامها ، دائيا لن تنفير صرخة أحمالي سواء أكنت موظفاً في مصرف الرحون عنا أو ياتع

حلوبات منتقل هير الطرقات والشوارع الطوبلة في مدينة أخرى. ص ٣١ .

القصة فيها جو بحمل الكثير من الملامع الراقعية التسجيلية ، يحاول من خلافا اكتشاف أبعاد الشجعية مع سيكولوجية الغريب الذي حل بالمدينة ، ونحن محس أحياد بانفصاحه عن العالم الخارجي وحجزه عن التواصل مع الأخرين ويقاد أزمته الشحصية وواقعه الفكري جمين علينا حق التهاية ، يل بدا لنا منزوها من مناح تاريخي وفكري ومقلوها في إطار هذه المليئة الصغيرة (**).

إن جويلا ، أسبغه المؤلف على تصرف بطله في نهاية القصة البحكة تتسادل: وماذا بعد سفره إلى ملينة أخرى ؟

القصة تحمل تكنيك عالياً تؤكد موهبة الكاتب وقرسه في هذا الفن عبر أبنة سنسة ، وحيكة متماسكة .

وفي قصة والمواسم الأخرى والتي تحمل عنوان للجموصة برى وصلى يتعاطى مشاطأ سياسياً معادياً للسلطة المنكية و فيبعد إلى إصدى القرى الثقية كى لا يواصل مشاطه والمقدام وفي القرية يكود بين اختيارين : هل يواصل مشاطه السياسي ؟ أم يتوقف عنه أمام عوامل قهر وإرهاب رجال الحكومة المنبقي في القرية ؟ لكن وهباس بعول سي ٢٨ ويضعوني أمام حالة ساكون فيها أكبر جيان في الفنها يقول عن ٢٨ ويضعوني أمام حالة ساكون فيها أكبر جيان في الفنها أن التنها المساحدة بأن الراس الطبين في المربع وكمعادل موضوهي تحققه القصه بأن الساحدة بأن الساحدة بأن الساحدة بأن الساحدة المساحدة الماسية بالماسية على المربع جابر : هل تساحدي ؟ بسطق الحاج بعورية واثل ساحدي ؟ بسطق الحاج بعورية واثل المحدية واثل المحديد وا

وفي عالم عدد كنك القرية النائية يؤطره النشال من أجل هشية مباسيه الترج جا بطر القصة من أجل الشعب ، يحقق القاص شكلا واقعياً حديثاً ومضموناً والمأ بعد إخفاقات فردية ذاتية طالما وقع أبطاله سابقاً أسرى بين شقى رحاها ، لذا فإن جوا نفسياً مضائلا يقسر دعباس» رفم نفيه ، وإبعاده فهو يجي وإن الخضرة قد اتسعت وإن هشرات الرؤوس المتكسة قد رفعت وجهها إلى أعلى تحدق في قرص الشمس للرتفع وسط القرية ص ٢٤

إنها اشارة إلى المستقبل الآن في ثراء وخصوبة أما قصة درجل هي الأكتاف، فيعالج فيها القاص قضية تكتسب أهميتها في نضال شعبة العربي ، فهند الاحتلال الصهيوني الاميريائي ، وأعيى بهما العمل الفلائي ، إن حرارة ونصاً ساخناً ملتها يطرحه المضعون ، ويحققه المؤلف يؤكد يوضوح أهمية الايديولوجية الثورية التي يعتنفها البطل ورد الفعل الهائل والمدينة التي تتنوى فيها الأباطيل وتضبع فيها الأشياء أفخاذها بعهر فيضاجعها الرور ، ثم تستسلم، ص الا

وبالموقع الذي يقدمه الفاص للفدائي الشهيد المقاتل من أجل عدالة قضيته يبتعد عن تبك السافج التي قدمها الكثير من كساب الفصة . عن الفدائي الذي يقتل ، ويدمر ويسف . . الغ ثم يعود إلى قدمدت سائلةً . إن الربيعي يعلق الانتياء الشوري لبطله في استشهاده ، كفروة درامية لعمله واعتداد لفكره التقدمي الذي يعتنفه وتأكيد على رفضه للملاقات السائلة .

إن القاص قدم بطله بوعى تام وموصوعية متعداً هن البطولات الحيارقية التي مبارس كتبايتها البعض ، وقبلمبوا فيهما العبدالي وسويرمان، .

ويوجه انقاص اتباءه الصريح لأولتك الذين جعلوا من الكلمة أداة للتسوق والارتزاق في قصة " دوجه عن الأرصفة» ؛ ويعلب س الكاتب الانتياء والمؤحف مع الجموع ، وإعلاء أصوات وصراح الأزقة التمارته ، تحت أقدام الجوع والجماف

وتظل قصة «والحة الأرص» تحمل صوتها الخاص في حب الإنسان الأرضه ، وتعلقه بها ، في إطهر حاطمي حذب يمثلك العبدق والحقيقة ويتعد عن الميلودراما التي تظهر في مثل هذا النوح مي القصص

ق عام ١٩٧٤ أصدر الريمي بجموعة دعيون في الحلم فكانت امتبداداً طبيعياً لمجموعة والمواسم الأخرىء من حيث الأسوب والمعالجة ، إنها واقعية مؤخرة بالتداعي ، وتبيار الشعور يستعمله اتفاص ، ويرطفه في خدمة تعبة جهدة ، قراه ينتص اللحظة الفياية التي طالمة تعددت فيه، أرجه الفجيعة والمأساة ، ويرزت كعنصر قامل في المجموعة تساهم بقدر أو بأخر برسم مصائر الناس ، الذين الخدم القامي نموذجاً في تصعه .

يختار القاص قصة ومحلكة الوحول» و هذه المجموعة ، ويطلها وسعلت: منافسل قديم شموك و المظاهرات ، ودخل السجن ، لكته ، وبعد حياة صعبة يجع طريق التقدال ويسلمك سيلوكا شابتاً فيتهي عمارات الهيئة القوادة ، وهي خيابة مدهرة بضعها القيامي فيطله ، والأدهى من ذلك أنه يجعله راضياً بهذه المهنة الخفيرة دون أن يعطى الميروت الكافية التي تقود لقبول هذا الوضع الشاذ .

إن ما جأ إليه القاص من تبرير طروب بسلوي، و دسمتي، إلى ما جأ إليه القاص من تبرير طروب بسلوي، و دسمتي، إلى ما منة أخرى وزواجها ثم اعتقاله وسجه ، وبعد ذلك خروجه من السجن ليجد زوجته وقد تحولت إلى صاهرة تستقبل الرحال في دارها ، لكى تعيش ولكن ما لا يقبله المقبل والمنطق هو سلوك مسعدي، حين يتنقس الجسس في جسد روجته بعد انقطاع دام عاماً وسعدي، منه سجنه ، لقد تحول هذا المناقبل بين ليلة وأخزى إلى تواد يشرب الويسكي ويطلب من الزبائن أن يخفضوا أصواتهم في الليل ، لكى لا يسمعهم الجيران .

خَا القاص إلى أسلوب التداهي والمرقب ينحو إلى ذلك قعادًا يفعل وسعدي، سوى استعادة ذكرياته القديمة مع وسلوى، ومشاركته المظاهرات ودعوله السجن ، ثم أحيراً هذا الوضع المزرى الذي بعيشه ، والحلم الدائم بفعل قينة الويسكي التي تلازمه ليل جار .

إن في القصة لمنة ذات إيفاع حزين محلوه بالسحر ، الغامض ، ولكن هل ينقع هذا السحر مع فداحة المضمون ؟ هل سعت كل الطرق ؟ وأغلقت الأمواب ؟ وإذا حدث ذلك الم يجد القاص وسيئة أحرى يتوسل بها بطله غير مهنة القوادة ؟ إن القاص بجيب عن هدا التساؤ ل في قصص المجموعة حيث تحلى قوق المأساة ماجنحة الرحاء ، ويعوم بالجاد الوجعة التنبي ، والحقيقي في نماذج المربيعي بنحد أنفسنا ززاء وضع إنساني أعاذ .

ق عام ١٩٧٥ صدوت للقاص بجموعة ذاكرة المدينة فكانت قصصها تتحاز للواقعية التي بدأ الربيعي مرحلتها في دالمواسم الأخرى وتتعد عن المعاذج التي قبل القاص يتمسك بها حتى مرحلته الأخيرة وهي نماذج البور جوازي الصغير اللكي يعيش إحباطاته وانكساراته.

يتأثق شخوص وذاكرة المدينة، في نضاغم الدموب هير المدارهم الطفي كعمال أو فلاحين وصراعهم مع الواقع القامد المستقل ، وموءة الكاتب بالتصارهم عل خصومهم .

إن اعتمامات أخرى تبررها للجموعة الجديدة هي الولوج إلى حالم الأطفال الصعب ومحاولة تدليل مشاكله إزاء البراءة العدية ، وطهال الواسع رغم محدودية ذلك العالم ، والقاص يوفق في معالجة متطلبات علم الطغولة بعلوية ويراءة الأطفال آنفسهم .

إن القاص يعالج تصعه هذه من داخل الشخصية ذاتها ، يقور في المعاقها ، ويكشف همومها الداخلية ويتوسع معها نحر العالم الحارجي حيث التعامل العادق بالقيم الإنسانية ورفض النفاق والتزوير كامراض اجتماعية تتجارزها الحياة الجديدة التي يجاها وطننا في انتصاراته العظيمة .

إِن تُندِج نَصَالِيةَ عَرِيقَةَ تَطْرِحُهَا وَتَأْكُرُهُ لَلَمُهِمَّةِ تَعِيْسُ فِي دَهِنَ الْعَارِيّ ثَمَالُهُا النَّابِرِ الْعَرْقِيةِ مَنْ تَطَالُهُا النَّابِرِ الْعَرْقِيةِ مَنْ تَطَالُهُا النَّابِرِ اللّهِ عَنْوَضِهِ بِلاَ كَالَ ، صَدِد الْعَوْقَاتِ وَالْاَصْتَلابَاتِ .

وغدر الناص ثلاث تصمن من الجموعة هي وسر الماهالي عمل بعران الماهالي عمل بعران المعتارات ورعماكة الجدو و والعموان .

ق تعبة وسر الماه يلج القاص عالم الأهوار (١٠) ويقدمه بكل أساده و خلافاً لما يتسوره البحض من رومانسية تغتقد وجودها و للحن إزاء الطبيعة وقسوتها و رمن أجل تفليل الصحوبات اليومية التي تبرز إلى الواقع و وعاولة تخطى تلك الصحوبات بروح نضائية تحمل في تناباها تغاؤ لية مشروعة

وضع القاص عوراً رئيسيا تقصته في وحالم؛ الشخصية الأساسية التي ينطئق منها الباحث الاجتماعي عثلا في صوت القاص نفسه ، يعود إليها من أن لآخر ، وهر المعور تنفرع عفور أعرى أقل أخمية لكنها ترقد الشخصية الرئيسة حيث عيهم خلفيتها ، وتكشف هن ماضيها لتفترب تدريمياً من حالة الإقاع في ذهن القاريء

وحاتم، شخصية تحمل سعة التغيير الذي يمكن حلوثه عند سكان الأهواروهو غرفيم متقدم قياساً بالآخرين في تلك البيئة ، وله همومه الخاصة في الحب والعشق ، وقد أهار القاص هذه الناحية أهمية كبيرة إذ جعفها الإطار العام للقصة ، في حين كان عكنا أن تبرز مسائل أصل اهمية أكبر من عبرد علاقة حب بين رجل وامرأة ،

إن وحاتم، يمثلك غيرية وخبرة في صالم الأحوار الضريب ، فهو يهارس طفوس بيته في عراتها السرية التي لا يعرفها إلا أولئك الدين سبروا أخوارها ، في وتفاع ضوء القمر ، وإشراقة النجوم ، أو في ارتفاع الأجات والحشائش خططة بالقصب والبردي والطحالب . المع لذا فإن تسميات غربية تطلق على أماكن معينة في الأحوار عملك

خصوصينها دكالحدارة الصعيرة) و داخدارة الكبيرة؛ و داخَّفيظه

وفي عامٌ غريب كهذا يفتقد فيه الإنساد الكثير من مقومات الحياة للعاصرة وعدم وصول أولينات الحضارة إليه ، فإن أفكاراً مثلي ومعتقدات هجينة تجد هَا مرتماً حُعيباً تِه ، قـ دا أَفَيْظُهُ كَمَّا يَسْعِهُ الباحث الاجتماعي والمجهول المرعب والقوة الغامضة لتي تسند إليها كل الأفعال التي لا يجد سكان الأهوار لها تفسيراً الموت . الضياع رسط الهور . . وقد دلمهم الخوف إلى تأليه هذا المجهول والرهب متديد من ۲۷

هذا و المفيظ ، الرعب ، أمام المكر الواعي بلسان القاص ، أو كان معلوماً لائتهت اسطورته و يتدلعه إلى إدائية التحاب النعمار الذي طل سكان الأهوار يعانون قسوته ومرارته . إن واقعاً اجتماعياً مؤلما يمانيه وحاشم ، مسحوباً حلاله على عموم سكان الأهوار هو طبيعه الزواج ، فالرجل يعطى أخته لينزوج بأحرى ، متخطيا كلُّ مايكن تسميته بالمشاص، والعراطف، والحب.

إِن دُرَامِيةُ مِنْدُمِيةً تَقْمِمُهَا الْعَمِيةُ مِنْهَدُهُ . تَقْضُحَ خَلَالْهُا واقع التحلف الاجتماعي ، الدي يعاني مرارته سكان الأهراز : وهي دعوة تملك شرعيتها للعمل السربع من أجن إيصال الحضارة ووسائل الحياة المصرية إن تلك لبيئة

بقد ترك القناص وحاتم » يصاق مآسناته دون ومضية قبل في إشراق يوم جديد كمحاولة للخلاص من التخلف القائم ، باستثناء مطلبه الوحيد من صديقه الباحث الاحتماعي ، بالعودة استريعة ، مصطحباً معه ديوان ۽ جميل بثينة ۽ حبث تنشخ مأسانها .

الوصع المحوري في القصة مقتع جدا ، يتجرك واق إيقاع متنام ، دون صوفياء ، أو استعراص لعوى منحوت ، إن الكلمة البسيطة والعبارة السلسه المشرقة تتدفق دون عائق لتقدم قعبة جيدة ، تحمل ق ملاعم، هموماً مشروعه لقطاع واسع من الجمساهير، عليهم أنَّ يكـامحوا طـويلاً - بمـرارة من أجل ضّمه أكثر إشـراقا . في تغيـير اجتماعي مجمل روح الحضارة المعاصرة .

وتكتسب قصة و مملكة الجداء أافية خاصة أن المجموعة ، فهي مشروح رواني لم يكتمل بعد لدي القاص ، وكان من الممكن جداً أن تتحول إلى رواية مهمة تطرح قضينة انتصال التحرري الدي خاصه شعبنا العراقي ، ضد قوات الاحتلال الانكليزي .

هذا الموضوح الهام م يتوسع فيه الكاتب ل قعته بل جعله هامشياً وضمن تشاطأت وتمارسات والحاج سعيده بحركه محو الأحداث ، ومشاركته في صنعها ، رحتى الأشحناص الأخرون ، اللَّذِينَ يَسَاهُمُونَ مِمَ الْحَاجِ فِي تُلْكَ الْأَحْدَاثُ ، يَتَصَاءَلُونَ فِي الْبَسَاءُ الفي للقصة ، ويؤدون مهمتهم ، بقدر سايكرسون في صواصل مناعدة ، لذعم موقف ، الحاج منعيد » ، وجعله ينارزا ، ضمن الحيث المعاش الذي عاشه قطرناً من خلال النعاد إلى تاريخ خاص ، لإنسان معين . قدم مساهمات واسعة خلال تلك العتوة الحرجه ، في منصال صد الاحتلال ابيريطاق

يترغل القامن أن التاريخ الشخصى والنجاج سعيد : ويعتجه

أشاء فتتعرف صلى مذكراته ، الهندشة ، وصراقته في التضال المسلِّح ، في كل الحتادق التي تشرع بنادقها تحو العدو المحتل .

يعتمه الكاتب ق يشاء القعمة أسلوب المنباوين الصغيرة المنظمة ، ليتمكن بذلك من إحطاء صورة باتورامية موسمة ، عن حياة الشخصية . فيصف البيت ، والسميشة ، ورحلات الحباج النهرية ، ومغامراته النيلية فبد الأعداء ، بأساوب فني متماسك بقترب من الصور الحية ، حتى يمكن أن تعتبر علم القصة معدة سلقا لتكون شريطًا سيتماليا ، فهي مقطعة كسينارين جاهـ (العمل ، حيث الحدث الظاهري المؤثر علاوة عني العبراع اللي يتجب ق

إن : الحاج سعيد : يبدو جاداً ق سلوكه : وق صلاقاته بالأخرين ، عل تقيض بحض الشخصيات في قصص الجموعة . إن هذه الشحصية تبقى بين شخوص القصص أكثر شداً وجذباً ، وغنع القارى، نوقًا ورغبة ، لما تتمتع به من ميزات أخافة مدهشة .

وفي قصة و العميان ، كل شيء يتحرك ، رغم أن الحركة تبدأ عموية ، وتتصاعد حتى تتضاط عمويتها إلى حركة مقصودة ، حيث تعتمد التعريف بعدد من الأشخاص يربطهم مصير مشترك ، ضمن تكثيف دقين للجملة والمكرة .

التسخ الصاعد والنازل في اطعمة هو الزقاق والمحرك الرئيسي فيه هم الشاس ، وقبل الجدار الكناتب عبائية من البرقياق أميمناهيا العميان؛ ، الدرجم هؤالاء العميان ؟ حسب تسلسلهم يتدرجون

عويد , يتحسن طريقه بصعوبة ، هلجر من إحمى القرى ، واستقر ق الناصرية ، عمل في بيع وشراء الشاني الفارغة ، قتل محلاً ن البغي إثر شجار بين سكاري

منشد أسرَّح من الخدمة العسكرية لإصبابته يبالربيو ، مارس نختلف المهن ، وأنتهي باثعاً ومشترياً للدجاج , تزوج مرتين

قنديلة " زرجة مشد الأرثي ورفيقته في تصه وآلامه . تموب إثر حادث أصطدام السيارة ب، ، وهي في طريقها لريارة أحد المراقد

جاسم ٬ بيع الحلوي للأطفال ، يساعده في عمله أخره شامي له اهتمامات دينية ، ويؤدي فروش الصلاة في للسجك، ويستمع إلى كلام الإمام يوم الجمعة

شامي " الجانب الأكثر حيوية ونشاطأ وتطلعاً للمستقبل ، دخل المدرسة ونجح فيها ، وأهلته مواهبه الرياضية إلى ولوج سلحات كرة القدم ، ومطرع تجمه في اللعبة ، وأخلت صوره تظهر في الصحف الرياصية ، سالر مع فريقه الرياضي إلى الحارج عدة مرات ، تزوج من فتاة متعلمة وجيلة ، واستطر في بغداد .

هؤلاء العميان كما أسماهم المؤلف حركة نشطة ، وحياة حافلة بالتقدم والنمواء استطاع الكاتب أنا يتنابعهماء ويلج حياتهم الداخلية ، عِسماً طموحهم ورغباتهم . وقد لجا الى ثلاث حركات حسب المناوين التي الحارها

ق الحركة الأولى كشف شخصى غوية القادمين الجدد من القرية . وفي الثانية نضاهم من أجل لقمة العيشى ، ثم التسلسل الزمني لتقدمهم اقتصادياً وانتقالهم من موقع الى آخر أحسن من الأول . وفي الحركة الأخيرة النهايات التي انتهوا إليها ضمى الصواح الزمني للحياة .

ق عام ۱۹۷۷ صدرت عموعة و الحيول و حيث وضح قيها موقف الربيعي ويرز فيها المحلفة الواقعي ، وتفهمه خاجات وضورورات الواقع الجديد ، لقد عوف الطريق ، ووصحت معالم بعد رحلة عذاب ، ومساومة مع الدات ، ووجد ملاقه في النوجه السيامي نحو الثورة العربية ، وشعر يضرورا التاج أدب يواكب مسيرتها وتضمها ، فذا اختار في أعماله الأخيرة غاقج وشخوصاً مفايرين لتماذج المرحلة السابقة ، غاقج مكافحة تؤكد حقها في الحياة ، وتناصل بضراوة من أجل هذم النظم الرجمية المستقرة ، وفي سيل فد أفض ،

إن التوجه نحو الواقع ، وإعادة صيافته من جديد ، هو طموح القاص في مرحلته الواقعية ، ولهمه جدلياً للملاقة القائمة بين الإنسان والواقع للماش ، والتعبير عنها في أسلوب جديد وشكل جديد ، وفي مجموعة و الحيول » يطور الناص أدواته العبية شكلا ومضموناً ، وعبر قصصه جديدة يبرر الحم الاجتماعي ، الموقف الإنساني الذي يمارسه القاص كمنتج لحلا الأدب من حلال لموقع مثل درواك ، في القصة التي تحس نفس الاسم .

و التراث دوره في هذه المجموعة ، يوظهه الكاتب بجاح في قصة و الحيول : التي تحمل المجموعة السمها الله وجيث بوازى فيها يؤل حكاية : الزير سالم : وما وقع له من أحداث ، من حازل استحداد للتجرية في دهن شاب عربي مسافر إلى أوريا

ويلعب الشعر دورا مؤثرا في القصص ، وفي اختيار القردة الشعرية ، والحبنة الموسيقية ، التي نتواهم وتمتزج شكل في أحاد ، لتنتج قصه منظورة دات تقنية عاليه ، تنميز بين العصص بالتعود ، وأعنى به قصة د الحرع» .

لقد احتار الفامي من هذه المجموعة قصتين هما و اخيول ع و و فليك الرجيل . . . ثلاث المرأة عدولا أدرى سبب صدم اخيباره و الجرع و ذات الصوت المفرد في القصص و رعاهي قياعة الكانب في هذا الاحتيار .

قصة والحيول عبارس القاص قوائين وقواعد النصة الحسية ، ويوظمها بمواراة الذات ، فيحتق وهيا فكريا رغم تعدد النقلات الفئية في بناء النصة ، وظهور ولع الناص في التقطيع يمكن النموذج المطروح من تنفس الجو الإيداعي عير أزمته الخاصة .

و بالتصاعد الدارمي للجدت ولقاء بطل القصة الشاب العربي ب وليزا و الفتاة الإيطالية ، ومن حلال العلاقة التي تحكمها ، تبدأ عملية مقارفة بين قيم تبراثية عبرفها الشباب ويحدو له أن يحارس بعضها ، وكها يرددها في قصة و الرير سالم و لعارس الهمام ، ويب موقعه الشخصي ، وعبر التلاحم والانعمال بين للوقف المعاصر الدي بعيشه الشاب ، ويبن و الزير سالم ، تبرر أكثر من إشارة يوضحها

الكانب أهمها الفهم الواعى للتحولات الحضارية في العالم استقدم وحركتها ، والاستجابة لها ، ثم وقوف الإنسان العربي موقف الند للندون هذه التحولات ، عبر تأكيف على أصالته الحضاوية ، المشدة عميقا في التاريخ .

هذا الطرح الأصيل لمزية الإنسان العربي يبرر بوضوح الشاهع النبيل للقاص في رسم صورة حقيقية ، شوضح جوهر إسساننا ، وأصالته ، ولمثل بوعي مشكمة قبائمة أو جد الكاتب شروطها ، والمكاسها الحقيقي في حركة الواقع ، وعبر ذات مبدعة ، كرست قوانينها ، الخاصة ، مالتحول السريع من موقف المشاهد المتفرج ، إلى موقف المشاوك المبدع ، وكان الآيد للمغيول أن تشطلق بأقصى مرعتها ، لتلحق بالركب ، وهي ومز عوبي الأصالتنا وحضارتنا ، ويشارة بأيام أكثر حصوبة ورخاد .

وفي قصة و قلك الرجل ... تلك الرأة و وضع إنساني خاص يرقب الكاتب بلقة ، فهذا و مصطفى و الرجل المجوز يهري جمع الطيور و وعفظ أسياء أتواعها ، وله حكاياته الخاصة عنها ، يرويها يمحر حين عجمه عبس متواصع مع أصدقاته في الدار . إنه يرتبط ارتباطا وثيقا بطيوره ، ويظرا لكترتها لا يمكنه أن يوفر ها الغذاء الكنى لذا فهو يهرع إلى السوق بعد المصاص عبلس أصدقاته ليلا ليجمع في عربة صعيرة مصلات الطمام عن الأرواء ويلوق ، وقتات الخبز الذي ينقيه أصحاب الطاعم في السوق .

هدا هو النويد ، أب الرأة فهن روجته و صبرية و المسمه حياته و منذ أن شغل قلبها و حين كنان شرطيا خالمه اللصوص و وعشة الإجزام و معرود بشاريه الفتولين و وسحة وجهه الصبة . كانت و صبرية و معتونة به ، وحين تتوجها تتركت من أجله دينها . وأسمت ، حق أهلها م يكن بإمكانهم الوقوف ضد هذا الزواج ، خشية و مصطفى و ، فتركوها بما يشبه القطيعة فير المعانة . واليوم ويعد إحالة و مصطفى و على التقاعد ، وتقلعه في المن ، فكرت أكثر من مرة بتركه ، فهي لم تحقق في حياتها ما كانت تطمع إليه . لكنها تعود هي قرارها ، وتستمر في وضعه .

هذا العالم الصغير يقدمه القاص بكيل تقار وقسوته بأسلوب مبسط ، يعتمد التحليل القسر إكماء الشخصيتين ، وقد اهتم بالراة على حساب الرجل لأنها متكون في الهاية صائمة مأسائها ، بعد أن تدمم روجها متمدة من السطح ليسقط من ارتماع أربعة أمتار إلى الأرض ، حين كان مشغلاً عراقية هيوره المحتلفة ، وبعد وقياة لا مصطفى » يبرز الكانب رد الفعل لدى و صبرية » فيذا هي تعيش مع العليور كزوجها ، ترهاها وتسهر عليها ، وغ تبسها كها مكرت بعلك سابقا .

ق انفصة حس مأساوى رغم بساطة المضمون ، وقد اعتمد المفاص في بنائها على استقراء الحدث وتغطيمه بمونتاج ذي إيقاعات طويلة تنصاحد تدريجياً حتى تبدع الدروة ، في حددث وفاة ومصطفى ، وتركير القاص على رد الفعل الذي يلازم الزرجة .

وأن عبام ۱۹۷۹ صدرت و الأنبواه و فجامت امتبداداً متطوراً ...

لقصص الرحلة مد عمومة و المواسم الأخرى و ۱۹۷۰ حيث غثل استجابة موضوعية الافكار الفاص و غيارت ضبيبيج السنيات و وتساولت مع ضرورة إبجاد حلول سليمة المعليد من القصايد المطووحة و قات الصلة المباشرة بواقع الجماعير ومستقبلها و ركز القاص في و الأفواه و بشكل خاص على العالم المباشل الإبطال تصحمه و وأدى هذا إلى استعمال لغة شعرية و ابتعلت عن المغلقة والانتهاد و وغيرت بالبساطة والائمة و ضمن تكنيك خاص في السرد عند الحاجة و والاعتماد في بنياه القصة عبل التداعي بمختلف الشكالة و ومزاوجته مع اللحظة المتوجعة التي يعيشها أبطال القصص و

أدت خبله العملية إلى استيصاب للموقف المتعكس بهنارمونينة حالية ، إن وعي أبطال القصيص ، والوصون بهم إلى تتيجة حاسنة

وتنبجة للتركير على العالم الداخل للشخوص ، تجد أن القاص لا يتحمل عبد الحركة الكاملة للطبعة البشرية في تعقيدها الواقص ، إلها هو يكتفى بما يمكن أن يسمى « لحظة إشراق في وهي شخصياته » وهي خطة تبدأ داتم يساقته الواقع الذي تتحكم فيه ظروف أقرى من إرادة حربة الحركة في هذه الشحصية أو تلك ، وخلال هذه المنافشة يعرض لنا الازمة التي يتنوها متضمنا فيها أيضاً البحث عن حل ، ثم أخيراً موقف تتعاوت درجة إنجابته وقطعته »

غِتَارِ الْوَلَقِ مِنْ هَلُهُ لِلْجِيْوِمَةِ أَرِيمِ قَصِيقِي هِي وَهِجِيلِ 19 و اللَّتِي 2 - و الأفراد 2 و و أيوابِ اللَّيْلِ . ؟ - أيواب التيار 3 أِ

و تصة و صبيل و يطرح همواً يرمية لبطلها الذي يعيش وحدته ، ويحس بالغرية رغم الجر الاحتفال الصاحب . قد و عجيل و وهو يقرع الطبلة يأتامل عنان يثير الأخرين ، لكنه خير قادر للمطة على الغناء رغم شهرته في هذا الميدان

من هذه البداية المتضبرة بالفعل يكشف القاص تاريخ و هجيل و
ويفجأ إلى العنارين الصخبرة ، فيقطع القصة إلى عدد مقاطع ، يضع
لى كسل مضطع منها جاتبا من حهاة و عجيسل » ففي مضطع
الرضاحة . . حلب التلكة » نرى و هجيلا » يقوم برضاعة وهمية
الأتر خف الجُمل في الطريق ، وهي لعبة يمارسه الأطعال في الريف
العراقي ، وفي مقطع » محاولة فلاستقراء » يكتشف و هجيل » لعبة
جيلة من خلال النقر بإيفاعات مثيرة على صفيحة قارغة أو طلة ، أو
رحلة في الصيف بعد أن يعدره الملم ، وأحيانا على السبورة ، أو
على صدره ، أو فخده ، ثم تنطلق الأغنية

ثم توضح الفصة علاقة و هجيل و بأبيه و خياض و وخلال ذلك تنمو قصة أخرى داخل القصة . طده خياض و صوت تان تتأصل فيه موهبة الحياكة والغنياه ، ومعانياة الفشل المباطعي ، بغمل تقليد اجتماعي . وينزوج و خياض و من امرأة أخرى عبر حبيت وبأن و هجيل و ابنه .

تبوح القصه بأسرار « هجيل » طفولة رشباباً ، فيحترف الغساء معدد

بعد موت والديم ، ويبوحل إلى الصاحب يعن في الإذاصة والتغزيون ، لكن الكابة المنزمة تصاحبو ، وكأن التاريخ بعيد خسه ، كها هو الحال مع أبيه و هياض ، ويضيع صوت و صجيل ، في عالم لا يجيد الإصعاد .

الفصة رضم أنها تبدو ظاهرها قصة تقليدية في عارفة رصد عاوجم يقوم به القاص لنموذج إنساق مقهور ، إلا أنها كمحصلة تحقق عملا فتياجيداً يقمل حرفية القاص وإتقائه لهذا المن فيخوجها ص الألوف، ويتحها سعة جديدا في التأثير ، وفق الملاحظات النائية

- استحمال اللغة بشكل دقيق ، دون استطالات أو إضافات تسطح القصة ، ومن أجل ذلك كان القاس يمزج بين السود الشماف حين تكون الضرورة ، وبين اللغه الشعرية حين يستدعى الموقف .
- إن القصة احسوت حدثين ، وساوت وفق عطون متوازيس ، طرح كل متها حدثًا مستقلا ، لكنه رغم استقلاليته ظل موتبطأ بالأخر ، أعنى بذلك طبيعة العلاقة بين ، صبعين ، الإبن وه طباض ، الأس .
- الإقادة من التقاليد الشعبية والأصراف ، وإدحالها في بتاء التعبة العام ، وترظيمها بشكل في تتواتر فيه معلية النسر الدرامي .
- نجاح جاية المصة حيث ظلت معتوجة تثير غص القارىء ،
 وتحقزه للاحداث المكنة الوقرع لـ و هجيں ، بعد احتراف الفتاء .

وفى قسية والمدى و يطرح القاص غودجا ثائراً الإنسان عربي فى الرحات متنابعة و كل لوحة تكمل الاخرى ، وفى جاية القصة تبدو المرحة كبرى ضخمة لسانوراها مضالية ضد الاحتمال المنساني والبريطان في العراق

إن القاص في طرحه لهذا التمويج يمجر قدرات كامنة في النفس العربية ، جواجهة الاحتلال الصهيري للأراضي المنتصبة ، طاقصة تؤكد على المسلوك المستمد من فيم نصاليه مرتبطه بالأرص ، تمثلك ديمومتها ، ويقاءها ، ثبدأ بالتمرد والرضى ، وتنتهى بالثورة الشاملة بتحطيم وإراحة تحديات المحتل ، وتحقيق حلم الوطن بالحرية .

ويلجأ الغاص إلى تقطيع القصة معناوين جانية ، يموقسع بواسطته الخلمية المقاتلة لبطل الفصة ، فتحن إزاء رجل ويندقية صارعت معه الاتراك رسا ، ثم جاء زمن آخر لتصارع الاتكلير ، وستظل تصدر ع أيضا مادامت أصابعه قادرة عن ضفط زمادها .

إن قصمة 1 المندى 2 من حيث الشكيل والمضمون تؤكد ارتباط الفاص وتعلقه بالنماذج الثوريه الأصيلة ، من أبناه شعبنا العظيم ، وكعدمهم الثوري من أجل التحرر ، لما تحس به مدفوعاً بلى البحث في تاريخنا المعاصر ، مستخرجا منه أبطاله الذين هم جزء مؤثر وهام من دبك التاريخ ، متفاعلين معه في خط تصباحدي لا يصرف التراجع ، وفق جدلية استشهاد المناصل يقرب التصار قضيته

لقد عالج القامى قعب برائعية ، استنزمت العسق لجريات الوقائع والأحداث التاريخية ، وقديد موقع البطل منها علم الهلاقة بين المغاص والعام ، هو ما تطرحه القصة ، وتبشر بالافتصار من حلال إبراز مناصر العمل الفق وتحديد زمانه ، ومكانه ، وطبيعة السحة الاجتماعية بين النموفج المطروح ، وبراقعه وقوائه للمائية الشرية بشكل خاص ، إضافة إلى المناطع الشعرية التي كانت بحابة أمنيات لمعتصرين في نهاية كل ترحة ، حيث تؤكد وجودها ، وتزيد في كنافة أحداثها أتاح لد التعرف على تصورات البطل وأفكاره ، في كنافة أحداثها أتاح لد التعرف على تصورات البطل وأفكاره ، في وحدة والمفرح البطل في تصة و المدى ، فات البعد النفسالي ، في وحدة والمذ بعيدة عن النشت ،

وتأتى قصة و الأقواد : التي تحمل عنوان المجموعة وصيداً جيداً لعلاقات اجتماعية تبرز في الملك العمنيرة النائية ، وتعكس الهموم الاجتماعية التي تتحكم بالناس ، حيث التجميد الحي ثواقع ساكن رئيب يجعل الناس يمجلون إلى تعل ولتهم بشرب الحمر ، أو التسكم في الشوارع والمقاهى .

إن هنداً من شخوص النصة يصاب بدائد والتوقف ، عن ملاحظة ما يجري حوله ، في حين يرفض البعض هذا الراقع ، لأنهم جيماً في الباية يستسلمون له كفدر لا مفر منه .

نتعرف من خلال قرماتنا لأوراقهم ، أيساد كل واحد جنهم ، وتنريخه الخاص ، وهلافاته الاجتماعية والماطنية ، وجنى المبحية ، وتنصاعد أحداث القصة صمن تفاعل شخوصها بمضهم ببعض حتى النهاية المأساوية لأحدهم ، الملك النهاية أرادها القاص أن تكون إيدانا ببدايات أخرى جديدة .

إن لغة القصة مألوقة مبسطة غيل فكرياً ونثياً استلاك الربيعي الكامل للحرفية القصصية ، ذبت السمة الواقعية ، وإبرازه الأفكار التي يتعلمل من خلالها غاذج القصة بأماثة وصدق ، دون عمارلة لإقحام أفكاره الخاصة ، لذا فإن غمر المنصة السم بالبطه ، لكنه اكتبل و بعملية هذم لاحظة سريعة و غير متوقعة . وما يلفت النظر في القصة هو حوارها المقيم ، لقد كان الحوار جزءاً هام في بنائها ، السم باخرارة والألعة ، وعبر عن حاجه كن شحصية بصورة طبيعية ، دون فرض مقولات جاهرة مصروفة ، تستلب أقكار القصة التي يراد طرحها .

وتأتى صدة و أيواب الليل . . . أيواب النهار : شحنة عاطفية ، ا وسفرا داعليايتنال في ذهن البطل لحسطة ركوب الفطار من سلينة الناصرية ، وحتى وصوله بغداد ، فهو مرغم على اللجوء لذكريات طفوك التي عاشها في أزقة المدينة ، وبلك العلاقة الحديمة التي تربطه بوالدته ، وعمق تأثره بها ، إن نزقا من الملكريات المؤلة يسفحها البطل ، في تداعيات عاطفية مؤثرة ، تكون فيها والدته المحور الذي تدور حوله الاحداث فينقك إلى خصم تلك الحياة الشاسية ، وإلى

الطبية والبراءة التي كانت تنحل ب تلك المرأة رضم مأساعها . إن و صبيحة الشبخ راضى ع فرذج حى للمرأة العراقية التي تحاصرها الماساة وتسحقها ، دون أن يكون لها دحل مباشر في مأساعها ، هذه المرأة تمثل الأجيال الماسية ذات النوايا الطبية ، في التعامل مع الواقع الاجتساعي المتحلف ، الملحوم بالمشاكل المقلمة ، التي كان يعاني منها الفطر العراقي في الخمسينيات ،

وكمعادل تفسى وموضوص ومحاولة للهروب من الواقع المساوى الذي تميشه و صبيحة و تحاول نسيان تاريخها الشمصى ، والاحتمام الكفل بطفلها ، والعناية المفرطة به .

هذه المرأة هي الوجه الصادق والنمودج الحي الذي تعارجه القصة مرموزا بها إلى جيل انتهى دوره في صنع الحياة ، وكأن وفياً وشهياً قدم كل ما يستطيع تقديمه للأجيال المساعدة ، من أجل تحقيق طموحها ، وأحلامها بحياة كرية -إن تداهيات البطل تتهى بوصول القطار إلى بغداد بعد رحلة متعبة ، قضاها طول الليل وافعاً بسبب الانجعاء

ف جدًا النطع من النصة يتحول الاعتمام من الأم تحو الإين الذي هو تلميذ جديم ، تاريخ حافل بالتشاط السياسي ، ومطارد من الشرطة الملكية وحين يصل إلى القسم الداخل في الكلية ، يجد أن رملاء، قد اعتقلوا ، وأن اسمه ضمن الطلوب القبض عبهم .

جف الشكل تنجه الأحداث، وتتحول من تداهى الذكريات، إلى المواجهة مع النظام الرجمى، فاعطال بطل التعبة في النهاية، ومشاركته لزملاته العبير تعبه، والشجاعة التي يتلقى فيها هدا الحدث هي الرؤية التي تطرحها القعبة في حدود التعامل الفني الذي حالج فيه الغاص قعته.

إن هذه القصة غنل نضوجاً فكرياً وفناً بحقده الربيعي ضمن النزامه ككاتب قصة غنم عليه مسئولية التجفيد والتطور ، وهما صمنان ظلنا تستيران همومه منذ فترة السنيات ، وحتى الآن ، وقد أكنت القصة الحراة الفية في تطوير الشكيل ، وفي الولوج داخل منحنات دائية ، عب إمكانية فتح أفاق رحية ، أمام لغة التعبير في كناية التعبير في

إن المجاميع القصصية التي أشرتُ اليها ، وعبر تسلسلها الزمني ، والمختارات المتقاة منها ، توضع الغرارة والنمس الطويل في بحث الربيعي عن الحديد ، ووعيه لهم المرحلة التي تعيشها أمتنا العربية وغيل طموحها واستيعابه ، ثم غوره ماه الصحية أو روائية ، تحمل عؤشوات واصحة ، وتسهم في بناه ثقافه عوميه للأجيال الصاعفة من شباب أمن ، كيا أن القاص ، مقارنة بأياه جيله من الكتباب ، انضيع لنا أنه الأخزر عاجاً . وهذه الغزارة هي وليلة حصب حياتي وفي ، ولم تكتب بدواهم حياته وذكريه .

وخلال هذه المسيرة الطويلة رأيسا الربيعي يؤكد أصالته وفنه بوصوح الرؤية ، والترامه بقصايا الجساهير ، وقد عبر عن موقفه من خلال فنه القصصي بصيخ متجادة ، حفقت صل الصحيد الهي تطوراً في البناء والحرفية القصصية ، وعلى الصعيد الفكري التراما

بأنديولوجية الثورة العربية ، وقناعته مصروره النهيج الواقعي ، الذي استقر عليه بشكله المتطور ، والذي يبرز طموح الجماهير وتطمعاتها في بداه الحياة الجديدة

سيمان البكري

- إن الأقلام / المند المشترك ٧ ٨ آب ١٩٨٧ [رساله بولندا أدبنا العربي في و الأدب في العالم ، فاتبة]
 - ٣ عدِّمة المحموعة للقاص الربيعي .
- ٣ يوسف غر دياب في مقاله ۽ ملامح الوجه الواحد ۽ اجله ألف ياء حدد

. 1459 ptn #E

4 - فؤاد التكرق/مقدمة الظل في الرأس/الطبعة الأولى ١٩٦٨

فاضل تامر/معالم جديدة ق أدبنا للعاصر .

الملمعات

بعام: ابراهي والدافوفي

المبلغ و في من فلول السلغي الشيفي القرافي و وهيدو أن تكون البلي الراجد المعليان و أن فضلاء فصلك لعدد لقال أو لهجال و

۱ د دست دایر منافی افزموسی داکی ۲ ا ۱۹۳۲

The star Charles are all appears a first 17 1 7

و مسعده الحوري المحادثين دور المرادر في فضيع الداء به د الداد الاداد الداد المرادي في المحدود الماهر ١٤٦٧ - ١٠٠٠ الله المحدود الماهر ١٤٦٧ - ١٠٠١ الله المحدود الماهر ١٤٦٧ - ١٠٠١ الله المحدود الماهر ١٤٦٧ - ١٠٠١ الله المحدود الماهر ١٤٦٧ الله المحدود المحدو

ره المبرور بادي (غاموس المحيد ٢ ١٨٠٠)

وأما المسع اصطلاحا فقد ورد عي المعلمة السريطانية بأنه الكناب الدي تكسب تقده لمات ، وقد وحدث المنعاب في صفات لعهد القديم ، ويعل أهم هذه الصنعاب بنك الني صندرت بالنعاب العبرية واللانسية والأعريقية والكلدانية والعريبة ودلك سبة ١٥١٦ و كانب عده أول مرة طبع فيها الجروف العربية في أوري ٠٠٠ . هذا في السر ، أما في الشعر - - فقد فان عبه الذكتور حسين محسب الصري بان ا التلميم في تسعر البركي والعارسي هو أن يابي الساعر بسب أو شنص عا بي مع أحر مركى أو قارسي ، وهو مأجود من اللمنع في الحيل وهو أل بكول في الحسد يقع بحالف سائر لويه ١٠ ٠ يسما بري الاستناد يرايان ال السعر اللمع عباره على المنطوعة التي تصدخ بعص المانها أو مصاريعها بالقريبة وتعصبها الأحسير بالفارسية أو أنبه بهجه أخرى من المهجاب لالراسية " ، أو أبها التطوية الصاعة من لعين أو كبر ١٠٠ وحكى ليهانوي فقال النظم أسير مقعه ل كليه تلميم ، وهو أن بلحا الشاعر أن بطم شطر بالمعه العربية ، يبطر حر بالعارسية أو بالعكس ، وقد للحظى ذلك فللظم غسرة ألبات بالعرابية تعالي عسرة العراق بالقارسية ١١١ . ويقول البكان البركي شمس بدال سيامي بالله الشيعر اكثر من لعة أو أ . . به وي سم عصا مدامه به مد حدى ا

الأرا فيأجب لمثن يعرب

⁽٧) مؤهب باح المروس

TAKENAT OF BY A. II ALLES OF BELLE BERLES OF STATE

ره) الدائنور حسين محب الصري الى الأذب المرابي والبراكي ١٨٠.

⁽۹) براول را در نج الایا ای برای اینامرد ۱۹۵۰ (۹) د

⁽۱۱) نصل الصندل ۲۱

۱۲۹۶ کیونوی کستان اصطلاحات المنول ۲ ۱۲۹۹

⁽۱۳) مستسراله در مناهی از فانه سی برکی ۲ - ۱۵ ۲

```
از رفسب دلیم سیافت خیالامی
  زانکه ( العاص لا یجب قصناص ) ۱۳
                      ای میسادل شسانکه ( لولاك ) مخصوص ایلمس
 ای ( مع الله ) ك سرار صدريكي ( يادا العطا ) 🤼
 وقيد کون لمشارک لعلي في سن واحد کان لکون الفيسيدر عرب
                                 والعجر فاسيا والركبا ومثال الاول
                            ومسا السرىء للسسى ولا اذكهسيا
 که هرچه نفل کشدار نشم در امکالسب 🖖
                                               ومندن الساني
                            با مسن أحاط علمك الإنسساء كلهسا
 لبه الله سبكا مصور به اللها ١٠
                                               1 6 00 0
         J 380
                           منا بمستكنتي سالاح السادي
 عدامه في را من دلام السلاح ١٧
                            هو ضرودن سايد عدالمددور استوده حلع
 الهم استخاب كيب ال حمين حصين اله
    ام فيد لكول الصيدر مركبا والعجر فدرسينا الاستكس م وعيال الأمال.
                            دورابيه ابلدم نينو مصبيده اعتشراص
کای چرخ ہی مروب وید عهد بانکار ۱۹۰۰
```

s. Co. 30

۱۲) استانط دیوانی د عبداهای کیایان ۱۳۸

و معصرين بايني ميديس سند دور ال

رد ۱ د در مسان علی محموظ اللمی و لمفنی ۹۴

ما لمارل ما السور دا؟ ما ١٩

٧ - تد مار الدا الى مدي داهمواطا الناساني والتعاوي ١٩٣

۸۱ کیبان فصولي ۲۵

A short dealer 13

رمنان النابي

رهی سردار صائب رای صناحب عدل دریا دل

که شیان وشیوکنی اعدایه متصور ومطفر در ۱۳

وقد تكون التعميع في النبث الاجر من الرياعيات ، مين

ژن سید در سیرای میشرد نکیسو

هـــم دريــــن عــالســـت دوزح او

ذبتهساد از قرسسن يسسمه زيتهساد

روقتا دبنسا عسداب النسساد) الم

ولا رأن المجمع مناطات عني المنبعو العصبيح . فهذا المستاعر الدكياني المعاصر محمد صادق بحمع العراسة والقارسية والبركمانية في فصيده خراسية رفيقة حيث نقول ٢٢٠

گوزئرم حسريله قالدي آرفه سينده كيندي باد

طال لي هاج وحدى رال عنى الاحسار

دور بن در چسسم دل الساده اسار حسمو

، أِ أَ شَلِيْهِ العَشِينَ مِنَى الرَّعَا مِسِنَ النَّطِيانِ

حيف كنم الدن حماردم كتجبكات سيس كواللول

صماح عمري ، واد حربي ، واح مني الاصطبار

هد في السعر العصيم ، أما في السمر العامي فعيد وردب اللهمات في السعر السعلي العروف بالسطى في أخراره العرفية الحلي يعد القصحي حيناً الى حيث مع السعر السطى • فهذا الساعر السعودي (د كاب الشراعة) لصابعناً في فصيدته السطنة التي مطلعها

عفا الله عنين عين للاعضا محاربه وجسيم دنيف وزايد الهم شياعبه

الى أن تعول

الآي بهيني عصبان ٧٠

۱۳۱ بسته الحراري | اهر الربيم ۱۳۵

ركة المحدة الأحد المملدونة للسائمة الأاوالة الحرابران ١٩٦٣ - ١٥

اذا بيحنيا مين قريب كلابيه ودنت مين البقصا علنها عقادته بحيثهاه باكتواد الطهانا ويممت بثنا صوب حنزم صادحات تعالبه

والمساعل المصري الدكتور سنبودي بالمهى فصيله رجيله منبعه بالقراسية سيبيريء عا من فياه العصر حيث عول ٢٤

مدره سيهرب في بت صياحب النبه نت حليوه مغيروده في العيام بجنها من طيالي الردميسيم دي الامستوارة وشيفت السبا ال السواجب اهيدي التعليم ولو صيوره

بيوم مسن الجوزاء يتوقد العصيا اللوذ باعصاد المطسايا جغادته **

ورحت باحبة غصن البان

باحد سيهرى عده الفدة العرورة التي بعصب عسها علامة رمايي لايها رحيب المرسلة الأنسانها عل عليمها منفدل

قالت النا اعسرف بوليكسه واشهد وسيطى باليكورسية وفائس اعبرق وجوروركسية وحجب كمر عبر ول Je Sale واعسارف اعلی ۱۱ بورسیه رئیونه مصاری و Françias

قىيالئىيىل Oh Im pyramides كاللهبي بالعبيس بسيردون ايه الهـرم ده كلام عساد ! Les pyramides " mon ami voyons اعرف باربغهميم بالباكمية دا التي شياهم باللمسون البرمكي ملك الحيشسان

وهدا الساع الليالي أحيد بيليم تخطب حييته في تصيدته الدراسة (محسوب My) بالنهجة السياسة المنفعة بالأكسرية حسب بدي وا

۲۷ عبد، ان حسين الأدب المعنوال ما داعرت ۲۷

ولا المحمد متركتين المعار الركار الأمولوا المراكرة الأمراع الأوارا الأمولوا

¹⁸⁸ year 128 year annua ainm ann (83)

Do'nt Speack with me here مراكن المنا باحبات كالمبنى المنا باحبات كالمبنى المنا باحبات كالمبنى المناك كالمبنى كالم

و عصى الساغر السعبي اعرافي في نصوبن هذا أهن فينتم عصديد عم العامي في نبت و حام بان بكون الصيدر فريضا المعجر رحلاً أو العكس العكس ومثال لأول ٢٦

غساده كالبسيد بزعو جاعسده ابستسد العنيه فيسرنا طبرقي النهسيا وحيده الرسطية ما العكس الن ما كان صدره رجلا والعجر حريفيا ، مين سعب وحسده وره البرده فاقب البيدر سيسناه اعطلسمه او للسير بطرده وهي اصسيل للبيلا

به المستعمر ، الله الشاعد المراب الم

سسلام علیکیم والدموع جسواریا و مد کس فیرا دوم مرحادت (انچی) ولیکنٹی لمب اسابی کسیایکیم جریاندمع منعبی کصوب (الحاهجی)

وقة أحاد سناعو السعلي واحليل وأبدع عليما للسرك العراض بالدمي في نصر القصائد العرابة ، الالسناصراني الأمجاب وألب نفرا ١٨٠

اسمعةم البسين فسؤادى والعشمج روحى غسلهما قسد البغت عبس صمد والجميرى حب الهما جمعمموا سافى اثماث والغمراض الطلب الهما

⁽۱۹۹ میں حدی افغال ادبا سعیل الحدید ڈاری الوج

⁽۲۷) علے لمام

و٨٨) حديد ده وه سعني لمد ٥ م لحده المجاري ١٥٨ ١٨ ١٨

قلت با جمسال رهسا الوارآت عشيباك سيبلهى هي کاليسند بهساء أو راها البير ليلا فهی ابهی بل واستی

أخسد روحي ولا نغلهسا فوك راسبك بلطم الهسا والشيي مهبره بوجلهها ا فنزل حتى الحب رجلهنا والشنمس منامي مبلهنيا

أن تطورت الى مريبة صدر التعلم حبيب الوسيح ، وقياده طريقة صعبة لم سارسها لا البسل منهم السبح كاصم المقتداري الذي نصبح عوسجه منمعه في معاينة صديته الساعر السيد لعية اللغاج عي فطع الرساس حيث عوب

ايها الراغب في هجر الغلبس هاي بالها البعاوي خيونه

ابها الراغب في قطع الوصال كم على الدام سال عبني سال عكدا منيك جير أي الاعصيال ١١٥٠ مري السوفيد مياير عليل

انت ما عودتنی منات المسلود هكدا كنت قما هسدا العمود المدار بطيره الكتاح يوعن دلسل

الماييسن صوجى سنهو ابدمته

وينسبح حسن سيني هياد الصيدة النيمة ألتي دخل فنهاد المصيم والع مي والدرسي والمركي وعنوالها ، الحسال من مرأب راتب ، حيث

> من يصد لبنه العشه النكول ديم المدعوينه عسني المورد تاحرينسه تغير بس تسمع بغطسه ادحيل مسئ هزات راكيته

> ابها البلائم دعنسي عسن غويو صبيد عني

⁽٢٩) علي أين في وي دين يسمي - منه المامية (٢٩)

أصرم الاحتساء متى ابنار التحداد ال وجنسية الدخيل مسين هوات ركبته

دلم از عشوتو فانی که شدی نوسف ثانی ک صبرت یعفسوپ ژمانی من خبلو بوست مهجه ادخیل مسئ هزات رکیبه

وليسته النفاقية بالبرها الفعال في نصم الملمعات ، فيرى السباعر أستعلى في منطقة القراب الأوسيط «لا سيما في النحف طبيما لعاملية فالقارسية في مراعات لطبقة منها ٢٠١

من شبیخ مسلمانان هسینم دست ای پسیس بزار بدستیم از حمر هیلوی عثلیق تو مسینم یل چنیك محسر شبیع تكمالینه

اما من الناجية الباريجية فإن أول (منبع) فين كان بالنفس عد كلية والفارسية ليمفكر الإستالامي خلال عدس ترومي (١٢٧٧م / ١٢٧٨م) حسب قال في مطلع قصيدة صوفية طوينة

امر طاسمیا و کو روسیات و کر ہورک

ذای بی دیاسال دا سساموز ۲۰

العربية في فصائد منظ في المارس المارس العلم العلم العربية في فصائد منظ في المارس وتعاسم بدين الاستامي في استعالى المارس والبرك عفي المنتقى ، فهذا المنتقر العارسي مستعدى المارسي والمرس والبرك عفي المنتقى ، فهذا المنتقر العارسي مستعدى المارسي يقول المارسي المنتقر المارسي المنتقر المارسي المنتقد المنتقر المارسي المنتقد المنتقل المارسي المنتقد المنتقل المنتقد المنت

زن بعد در سیسرای مرد نکسیو هستم درین عبیالست دوزخ او زینهساد از قرین بسید زنهساد (وفتا دہشما عبداب النسساد)

۳۰ که و لامنان ، و لامنح کنجدی بانتشا بایی اسکی پیشید کال واقدلی

⁽۳۱) ويرو لبه الشبيخ محمد ماري المحمد الاسرف

⁽۱۳۲۶) ج ا جي ا ايم السمو القسواني . الشجي تجامل بالقصاية ١٠- ١٠

۱۳۲۶) نظر دیوان خافظ السیرا بی بده فی اکار ۱۳۷۸ اول دار استدی الدوفی اعام ۱۳۹۱م) ودویوان حصل اللباد ۱۱ مالد الکالیو فی اعراب الا استداد ۱

⁽۲۵) المله الله الحاري الحارياتي (۲۵)

ه هوی ساعر اسرکی حمدی و ۱۳۴۹م د ۱۹۱۵)

بی بهسادر تو مسؤل ای احبسات (فاهوا الله یا اولی الالبساب) **

وفي بدلة الدن الحامس عشر بحول السيمراء أن بطر المتسابد المراسلة المسامد حتى فللمحد لا معتازا للمدرد الشاعر في علم المسائد المراسة المسامد (٢٦٠).

مهد الساعر العارسي حافظ السيراري للكي حسبه الالتهال ۴۷

ر کست قصله سندوقی و مدمعی باکی) بناکه بی تو تجان آمیندم زعمناکی

(آتب روابح ربد الحما فزاد عرامی) فدای حالا در دوست بدگار کر امی ایم و کمول سناعر اسر کمانی فصول البعد دی ۲۹

ر قد آبار العسق للعسياق منهاج الهدى ،

سيالك راه حقعت عسيقه ابلو افييدا

عدا مى بدر العدا " د ما كا ما المهم الما كال لا ما المهم المه عدا المي لا ما كال لا ما حل الما حل لها لله كالما كالمحملة ومنا والمسلم المحال و وجهة من للمعال ولينا من وقت السلم المسلم على ولينا لروعة الا ماج و لحلق وحلال السلم ويشره وقت الها حلة كلما ويسما الما من والما من الملك الما من المحلودة ولى شار من المحل والمعال المرا والمسلم المحلودة ولى شار من المحل والمعال المرا والمسلمة المحلودة ولى شار من المحل والمعال المرا والمسحاعة المحلودة ولى شار من المحل والمعال المرا والمسحاعة المحلودة ولى شار من المحل والمعال المرا والمسحاعة المحلودة المحلودة ولى شار من المحل والمعال المرا والمسحاعة المحلودة المحلودة ولى شار من المحل والمعال المرا والمسحاعة المحلودة ولى شار من المحل والمعال المرا والمسحاعة المحلودة ولى شار من المحل والمعال المرا والمسحاعة المحلودة ولى شار من المحل والمعال المرا والمسحاحة المحلودة ولى شار من المحل والمعال المحلودة ولى شار من المحل والمعال المنا المحلودة ولى شار من المحل والمعال المحلودة ولى شار من المحل والمعال المنا المحلودة ولى شار من المحل والمعال المحلودة ولينا المحلودة ولى شار من المحلودة ولى شار من المحل والمعال المحلودة ولى شار من المحل والمحلودة ولينا المحلودة ولى شار من المحلودة ولى شار من المحلودة ولى شار من المحلودة ولى شار من المحلودة ولينا المحلودة ولى شار من المحلودة ولى ا

ود ۲ دیست کی ایسان ما نسفی ۱۹۳

وراح المحتمدين بعبد العموني ١٩٠

ر۳۷ خانمان یو نی شده ۱۸۰ درمان ۹۳

AND ME MAN WEST

The second second and the second of the second

a Y was a war of the grant of t

المعرفة العدد رقم 1990 الوفمبر 1990

١.,



الشعر بناء معرفي وجسالي، مشادً بالكلمات المنتظمة، وهو لذلك جدير بأن برقي إلى مسترى الوثائق التاريخية إذا أجاد الباحث فيه قراءتد. ويكتسب هذا الحكم أهمية كبيرة حين نتحدث عن الشعر الجاهلي بصفته أهم وسيلة معرفية وصلت إلبنا من الجاهليين، وقد عرف العرب القدماء ذلك، وعبروا عنه بقولهم: والشعر ديوان العرب، وهذا القول يختزل أكثر الآراء التي يكن أن يقولها المتحدثون عن الأهمية المعرفية والجمالية للشعر الجاهلي.

د. قناروق اسليم: باحث من سنورية، دكتبوراة في الأدب العربي، له اسهامات عندة مي الدوريات للحلية والعربية.

واستقراء الشعر الجاهلي والأخبار المتصلة به يفضي بالباحث إلى معارف كثيرة ومتنوعة ، ومنها العالقة بين طبقتي السوقة والملوك ، وجلاء تلك العلاقة يبين لنا مستوى الوعي الذي وصل إليه الجاهليون ، وجعلهم مؤهلين لعملية البناء القومي الشامل والموحد في ظل دولة المدينة التي قادها الرسول الكريم وأصحابه ،

إن تنبّع أخبار الملوك في الشعر الجاهلي يوقف الباحث على معالم كثيرة من حياة العرب السياسية والاجتماعية، وقد اخترت أن أقف عند معلكمين منها لرغبتي عن الإطالة، ولاعتقادي بأنهما أكثر أهمية من غيرهما، وهما: عجز الملوك، وتمرد السوقة عليهم، وسأقدم لذلك بيان المراد بالملوك والسوقة.

الملوك والسوقة

تعارف الجاهليون على وجود طفتين اجتماعيتين، هما: طبقة الملوك وطبقة السوقة، وعمى أن لكل منهما دلالة سياسية خاصة. وكثر في شعر الجاهلين ذكر الملوك والسوقة معاً كقول لبيد(١١):

وكائن رأيت من ملوك وسوقة وصاحبت من ولا كرام وموكب وذكر الملوك والسوقة معا يدل على حضور العلاقة التي نربط بينهما في ذهن الجاهلين، وهي علاقة سياسية ؛ فالملوك هم حكام الممالك، والسوقة هم الرعبة المحكومون (٢)، وانتزاع السلطة من الملوك يهبط بهم الى منزلة السوقة، وفي ذلك تقول حرقة بنت النعمان بعد ذهاب الملك عن أهاما (١):

بينا نسوسُ الناسَ والأمرُ المرنا إذا نحنُ فيهم سُوقَةُ نَتَصَفُّ

ويبدو لي أن المعاني اللغوية للفظة (السوقة) تنطبق على العرب الصرحاء الذين يخضعون لسلطة ملكية، أو الذين هم دون الملوك لافتقارهم إلى السلطة التي يتمتع بها الملوك، ويدفع إلى هذا الاعتقاد أن سادة جاهلين وصُفُوا بأمهم سوقة، ومن ذلك مدح زهير لهرم بن سنان بأنه يسعى إلى أن يبلغ بفعاله منزلة أبيه وجده اللذين ساويا بفعالهما الملوك، وغلبا السوق. يقول زهير(١):

يطلب شاو امر أين قلمًا حَسَنا الله الملوك وبدا هذه السوقا

إن مدح السادة الجاهليين بأنهم سوقة، ويأنهم يرتقون بأفعالهم إلى منزلة الملوك- يدل على أن السوقة هم أوساط الناس من الصرحاء (٥)، إذ لا يعقل أن يحدح السادة بأنهم بتتمون إلى طبقة فيها عبيد، وأشباه عبيد يأنف السادة منهم، وهذا يعنى أن رعية ملوك الجاهلية طبقتان:

سوقة، وهم أوساط الناس من الصرحاء، وعبيد وأشياههم، وهم دون السوقة، ولعل من قول حسان بن ثابت يجدح ملكين من الغساسنة(١):

مَلَكًا مِنْ جَارِ الثَّلْعِ إلى الجانِي أَيْلَةُ سَ عَبِدُ وَحَرَّ

ما يدل على ما ذهمنا إليه في معنى السوقة ؛ فَرَعَبَّهُ الدكورين طبقتان: عبيد وأحراره والأحرار هم السوقة.

وأماً طبقة الملوك فتتألف من الملوك وأقربائهم في النسب الأبوي، وقد أشار الشعراء إلى ذلك في مثل قولهم: غسان الملوك^(٧) وكندة الملوك^(٨)، ووصف امرؤ القيس جماعة من قومه بأنهم ملوك وذلك في قوله يرثيهم حين قتلهم ملك الحيرة^(١):

> ألا يما عين ُبكّي لي شنينما وبكّي لي الملوك الفاهيينا ملوكاً من بني حُجْر بن عمرو يُساقون العشيّة يُقْتَلُونا

إن أقدارب الملوك هم ملوك في عُرف الجداهليين، وكمان لأخدوة الملوك المتوجين سلطة لا تقل عن سلطة المتوجين، ويمكن ملاحظة ذلك في مدح الأعشى للأسود بن المنقر، أخي النعمان(١١٠)، وفي هجاء طرقة لأخي عمرو بن هند(١١١).

لقد أفر الجاهليون بوجود طبقتي الملوك والسوقة، وبأن طبقة السوقة أدنى منزلة من الملوك، وفي ذلك ما يدل على وجود إرهاصات الرضا بوجود دولة ملكية توحد القبائل، وتضمهم تحت رايتها، ولكن الإسلام جاء، والجاهليون عاجزون عن بناء تلك الدولة، ويبدو لي من استفراء الشعر الجاهلي، والأخبار المتصلة به أن عجز الجاهلين عن التوحيد يرجع إلى سبين رئيسين هما: عجز الطبقة الملكية، وغرد السوقة على الملوك.

عجز الطبقة الملكية:

يبدو للمتعجل أن العصبية القبلية هي السبب الرئيس، بل الوحيد الذي منع قيام دولة الوحدة في العصر الحاهلي؛ فالانتماء المتعصب إلى النسب الصريح يأس مكرة القباد الجماعة الأبوبة إلى عبر ساداتها، ولكن النظر المتأني في الأحبر والأشعار الحاصة بطفة اللوك ويقود إلى الإقرار بافتقارها إلى ما يجعلها مدوة على توحيد القبائل في كبان سياسي موحد، ويكن إجمال عوائق، هي:

١- أن الطبقة الملكية لم عُتلك عقيدة توحد مشاعر القبائل وأعكارها، وتجعلها تقبل فكرة الانضواء تحت راية كيان سياسي موحد، فاعتمدت على الترهيب والترغيب لإخضاع القبائل، ولكسب ولاثها، ولكن الترهيب قاد إلى الظلم والاضطهاد، والترغيب قاد انقطاعه عن السوقة إلى عُردهم على ملوكهم.

لقد احتكم الملوك إلى السيوف لبسط سيطرتهم على القبائل؛ فقد ملك النعسان بن المنفر أخاه الأسود على تيم الرباب، فخرجوا عليه، فقاتلهم، حتى دانوا له، فمدحه الأعشى بقوله(١٢):

هُو دَانَ الرَّبابِ إِذْ كَرِهوا الدين دراكا بِغَرُوة وصيّال

وأكثر الملوك من غزر الفبائل لإظهار هيبتهم وقوتهم ولسبي النساه وانتهاب الأموال؛ فقد غزا عمرو بن هند الشام، فَصَبَّح بها قبائل مطمئنة بكتيبة مُدَّجَّجةً (١٢):

فَلَاقَ الْمُوت مَنْ يُركَت عَلَيْهِ وَبِالنَّاجِينَ الْمُقَارُ دُواَمِ وَنَالَ نُواعِماً كَنِعَاج رَمْلِ يُسُويُن اللَّيُول عَلَى الخِذام يُوصَّين الرُّواة إذا المُسوا بِشُعْت مِكْرَهِينَ على الفطام

واستخدم الملوك وسائل تنكيل فظيعة لإنزال الرعب في نفوس القبائل، ومن الأخسار الدانة على ذلك أن عمرو بن هند وضع ابنا له صغيراً عند زرارة بن عد سرا الدرامي الحنظلي، فقتل الغلام بغير عنم زرارة، فبقر عمرو بطن زوج زرارة، ثم قتل زوج الفائل، وأطفائها السبعة، ولم يكتف عمرو بدلك بل آلى على نفسه ليحرق من مني حنظمة مانة رجل، فغزاهم عمرو، وحرق تسعة وتسميل مهم في أحدود، ثم تُحلّل من يجنبه بحرق امرأة، فلقب عمرو لذلك مُحرَفاً (١٠١)، وقد افتخر عمرو بن هند بفعلته الشنعاء فقال (١٠٠)؛

تُحسَّ لَهُمْ نَارِي كَأَنَّ رِوْرسَهُمْ قَنَافَذُ فِي أَضْرَامِهَا تَتَقَلَّبُ الْمُرَامِهَا تَتَقَلَّبُ

لقد جعل الملوك الترهيب وسيلة للسيطرة على السوقة الذين أحسوا بالظلم والاضطهاد، وعن ذلك يقلول عنامسر بن الطفليل يصف ملك الحيرة(١٦٠):

أنَّحَى علينا بَاظْفَارِ فَطُوَّقَنَا ﴿ طُوقَ الْحَمَامِ بِإِتْعَاسِ وَإِرْغَامِ

ولذلك نفر السوقة المظلومون من الملوك الظالمين(١٧)، فكان بعضهم يتجنب الإلمام بديار الملوك، وكيف يضعل ذلك اوعمرو بن هند يعشدي ويجورا(١٨)٩) وأما ترغيب السوقة بالعطايا فقد أشير آنفاً إلى تجاح الملوك في تأليف قلوب بعض السوقة بها؟ ولكن إمكانات الملوك المادية تعجز عن جعل العطايا شاملة للسوقة، ولذلك كان الترغيب بالعطايا وسيلة غير كافية بحمل السوقة ينفسوون تحت ظلال السلطة الملكية؛ فكان انقطاع خير الملوك عن السوقة مدعاة للمهم، والتمرد عليهم، لاعتقاد أن الملوك أغنياء، وأن عليهم أن يعطوا السوقة نصيباً من أمواهم، ومن الشعر الموحي بذلك قول المتنمس الضبعي يهجو همرو بن هند (١٩)؛

الك السليسر وبسارق ومبايض ولك الحورانق والقصر دو الشولات من سنداد والنحل المبتق والعمر دو الشولات من صاع وديسق

وتَظَلَىلُ فَسِي دُواًمَّةِ السَّا مُولُودٍ يُطْلَمُهُ نَحَرَقُ

أنّه يستنكر أن يكون للملك كلّ دنك، وأنه بحيل، يتحرق ُ غيظا لو أخد من ابنه دُوامة.

ومن مظاهر التمرد على الملوك لانقطاع عطاياهم أن الفظ بن مالك الغساني هجا النعمان بن المنذر، فتمنى أن يتملك بدل النعمان ملك يجود بالعطايا، يقول الفظ²⁰⁵:

فَلَيْتَ لَنَا بِهِ مِلْكُمَّا سِواهُ يَنْحُلْنَا ويعطينَا المُتَاعِا

٢- أن العلبقة الملكية ربطت سيطرتها على السوقة بإجبارهم على دفع إتاوة معلومة؛ فكان خضوع السوقة للملوك مشوباً بالاستغلال الذي يدفع المستغلّن إلى التمرد على ملوكهم المستغلّين، فقد وجه التعمان بن المئلر أخاه الريّان إلى بني تميم حين استنعت عن دفع الإتاوة له، فاستاق الريّان النعم، وسبى الزراري، وفي ذلك يقول عمرو بن المشمرج البَشكري يصف الذل الذي لحق بثميم لامتناعهم عن دفع الإتاوة (٢٠١):

ومن أخبار الجاهلية المشهورة خبر امتناع بني أسد عن دفع الإتاوة إلى حبحر، ملك كندة، وإقدام حُجِّر على غزوهم وإذلالهم لذلك(٢٢) وقد اعتذر بنو أسد للملك من فعلتهم على لسان شاعرهم عبيد بن الأبرص في مثل قول (٢٣):

يما عَيَنُ فَابِكِي مَا بِنِي الْمُدَامَةُ الْمُدَامِنَ الْمُدَامَةُ الْمُدَامِنَ الْمُدَامِنَ الْمُدَامِنَ الله مَا حِلْ الله وَاللَّه وَاللَّه الله وَاللَّه وَاللَّهُ وَاللَّه وَاللَّه وَاللَّهُ وَاللَّهُ وَاللَّهُ وَاللَّهُ وَاللَّهُ وَاللَّهُ وَاللَّه وَاللَّه وَاللَّه وَاللَّه وَاللَّه وَاللَّه وَاللَّه وَاللَّه وَاللَّه وَاللَّهُ وَاللَّهُ وَاللَّهُ وَاللَّهُ وَاللَّهُ وَاللَّالِي وَاللَّهُ وَاللَّاللَّهُ وَاللَّهُ وَاللَّهُ وَاللَّهُ وَاللَّهُ وَاللَّهُ وَاللّلَّالِي وَاللَّاللَّاللَّاللَّهُ وَاللَّهُ وَاللَّهُ وَاللَّاللّلِولُولُولُ وَاللَّهُ وَاللَّهُ وَاللَّهُ وَاللَّهُ وَاللَّهُ وَاللَّاللَّالِمُولُولُ وَاللَّهُ وَاللَّالِمُولُ وَاللَّالِي وَالَّاللَّالِي وَاللَّالِمُولُ وَاللَّالِي وَاللَّالِمُولُ وَاللَّاللَّالِمُولُ وَاللَّاللَّالِي وَاللَّاللَّالِي وَاللَّالِي وَاللَّالِمُ وَاللَّالِي وَاللَّالِي وَاللَّلَّالِي وَاللَّالِي وَاللّ

إِمَّا تَرَكْتُ تَرَكْتُ مُلُكُ لَا اللَّهِ وَمُلُولُ فَكُلُكُ فَالا مَلامَةُ النَّبِ اللَّهِ اللَّهِ النَّهِ اللَّهِ النَّهِ اللَّهِ النَّهِ النَّهِ النَّهِ النَّهِ النَّهِ النَّهِ النَّهِ اللَّهِ النَّهِ النَّهُ النَّهِ النَّهِ النَّهُ اللَّهُ النَّهُ اللَّهُ النَّهُ النَّهُ النَّهُ النَّهُ النَّهُ اللَّهُ النَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ النَّالِي النَّا اللَّهُ النَّالِي النَّهُ اللَّهُ اللّلَّهُ اللَّهُ النَّالِي النَّالِمُ النَّالِي النَّهُ اللَّهُ اللَّهُ النَّالِي النَّالِي النَّهُ اللَّهُ اللّ

والظاهر أن امتناع السوقة عن دفع الإتاوات للملوك لم يكن تمرداً على الإنضواء تحت راية الملوك بل كان رفضاً لظلم أثقل كواهلهم، وهدد أمنهم، وقد عبر عن ذلك جابر بن حتى التغلبي في قوله (٢١):

وفي كُلُّ أَسُواقِ العِراقِ إِثَارَةً وَفِي كُلُّ مَا بَاعَ مَكُسُ دِرُهُمَ الا تَسْتَحِي مِمَا مُلُوكٌ وَنَتَقِي مَحَارِمَنا، لايبوءُ الدَّمُ بِالدَّمِ

إن كثرة الإتاوات والضرائب أرهقت قوم جابر، بل هددت حياتهم، فكان شعره صرخة استنكار، وصيحة تهديد للملوك المستغلبان؛ فالخضوع للقوة الملكية الغاشمة المستغلة لايرتضيه الأحرار الصرحاء أبداً، وفي ذلك يقول بزيد بن خذاق الشتى يخاطب النعمان بن المنذر وطبقته الملكية (٢٥٠):

أَكُمَلُ لَيْسَمِ مِنكُمُ ومُعَنَّهُم عِلَيْ يَعُمُ أَعَلَيْسَا ضَارَةً، فَخَبُّوسَا؟ أَكَابُنِ المُعَلِّى خِلْنَا وَحَسِبْنَا صَرَارِيَّ، نُعطي الماكسينَ مكوسا؟

٣- أن الطبقة الملكية الجاهلية تكونت من أسر متنافسة على السلطة ، أشهرها: المنافرة والغساسنة والكنديون (٢٦) وقد أسهم التنافس في إضعاف قدرة تلك الأسر الملكية على توحيد العرب كلهم ، وبقيت تلك الأسر متوازنة توازناً تعذر معه حسم الصراع فصالح أي منها.

والتنافس بين تلك الأسر برز بروزاً رئيسياً بين أسرتين هما: المناذرة والغساسة، وقد أظهر الشعراء مظهرين رئيسين من دلك التنافس، الأول: التنافس على استقدام الشعراء للمديح، وبك محاسن الملوك في أرجاء الأرض العربية، وإظهار سطوتهم، ترغيباً للسرفة من حهة، وترهيباً من جهة أخرى، وبيالاً نفصل أسرة ملكية على أحرى، ومن ذلك خبر وفادة حسان بن ثابت على لغساسة، ومدحه لعمر وبن الحارث، ثم ثناته عليه بشر مسجوع تضمن تمضيلا للمك الغساني على ملك الحيرة، ثم نظم حسان تفضيله، فقال (٢٧):

ونَبُسُتُ أَنَّ أَبُ امن أَرِ يُسَامِكَ للحلاث الأكبرِ فَلَاكَ أَحْسَنُ مِن وجهه وأُمنُكَ خَيْرٌ من المنذرِ ويُسراكَ أَجُودُ من كفة ال يمين، فقولا له أخر

والمُظهر الثاني غثل في الغزو المتبادل بين الأسرتين، وقد ترك ذلك جراحاً في نفوس السوقة الذين عانوا ذلك (٢٨)، ومن المنطقي أن تنفر النفوس المظلومة من النظالم، وأن تأبى التبسعية له، وأن تقوى بذلك عوائق التوحيد (٢١):

إن الأصول النسبية المتعارف عليها للأسر الملكية المذكورة آنفاً ترجع إلى العرب القحطانيين، وهذا يعني أن اليمن هي منبت الأسسر الملكية

الجاهلية (٢٠٠)، وكان حرباً بتلك الأسر أن تراعي أصولها المشتركة، فتسعى إلى التوافق، وتنبذ ما يعوق ذلك، ولكن الصراع كان سمة رئيسة للعلاقات بين تلك الأسر، وكان عجز آية أسرة منها عن حسم الصراع لصالحها من العوامل التي شجعت على ظهور أسر جديدة طامحة إلى الارتقاء إلى منزلة الأسر الملكية، وكانت أغلب الأسر الطامحة تنتمي إلى أصول شمالية، وبعضها جنوبية، ومنها أسد ابن كرز وكان يدعى في الجاهلية رب بجيلة، وله يقول القتال السحمي (٢١٣):

فأَبِلغُ ربُّنَا أَسدَ بِنَ كُرُزُ بِ إِنَّ النَّايِ لَم يِكُ عَنْ تَقَالِي

ومن الشمالية نذكر تتويج بني سليم لمالك بن خالدين صخرين الشريد (٢٢)، وتتويجهم لمعباس بن أنس الرّعلي، وقد وثبوا عليه حين خالفهم في يعض الأمور، فهجاهم لللك يزيد بن الصعق العامري (٢٣٢) وكانت هوازن بن منصور لانرى زهير بن جاية العبسي إلا رباء فكان يعشرهم، ويأخذ منهم الإناوة بعدما خلع ذلك من أبي الجاد التميمي (٢٤٠). وهذا يعني أن هوارن كانت تخضع لرجل من غيم، يضمل بها فعل الملوك فيأخذ منها الإناوة، وأن زهير بن جذية انتزع ذلك منه.

ولقد تسبب ظلم زهير في إقدام خالد بن جمفر الكلابي على قتله ، وقوله يفخر على هوازن(٢٠٠) :

بل كيف تكفرني هوزان بعدما أعتقتهم فتوالدوا أحوارا وقتلت ربيهم وهيراً بعدما جدع الأنوف وأكثر الأوتارا

وكان الشماليون يرون أن سادتهم المرتقين إلى رتبة الملوك يقفون في مصاف الملوك القحطانيين، ومما يوحي بصدق ذلك أن لبيد بن ربيعة قرن بين رب كندة ورب معد حذيفة بن بدر الفزاري بطريقة توحي بالتساوي في المنزلة، يقول لبيد يصف فعل بنات الدهر (٢٦):

وأهلكن يوماً رَبِّ كندة وابنه وربُّ مُعَدُّ بين خبت وعرعر

إن ظهور محاولات لنشوء أسر ملكية جديدة غير قادرة، مثل الأسر القديمة، على التوحيد زاد من تشرذم القوى السياسية الملكية، فزاد ضعفها، وقلت قدرتها على توحيد القبائل.

أن أبرز أسر الطبقة الملكية كانت تابعة لنفوذ الدول الأجنبية المجاورة، وكنان السوقة يدركون ذلك، ويعبرون عنه بأشعارهم، كقول الحنساه (۲۷):

كلُّ ابن أنشى بريب الدَّعر مرجوم وكلُّ ببت طويلِ السَّمَكِ مهدوم لا سوفة مهم ببقى ولا ممك عَسن تُملك الأحرار والروم ومن المعروف أن الفرس ملكوا المناذرة، وأن الروم ملكوا الغساسنة

وكان حرياً بالسوقة الدين بأنقون الانقياد إلى بعصهم أن بأنفوا من الانقياد إلى بعصهم أن بأنفوا من الانقياد إلى أسرة ملكبة تابعة لتعوذ أجنبي. فالتبعية للأجنبي تفقدها العزة والكرامة والقدرة على القيادة، يقول الضبي في شرح قول الأخنس بن شهاب التغلبي:

وضيان حي عزهم في سواهم "بجالد عنهم مقنب وكتائب وكتائب يتجالد عنهم مقنب وكتائب وكتائب وتقاتل يقول: هم ملوك، لم يكونوا بالكثير، وكانت الروم توليهم، وتقاتل عنهم، فعزهم في غيرهم (٢٨).

إِنْ في بيت الأخنس إدانة للتبعية لأنها تفقد أصحابها العزة، ومن يفتقد العزة يفتقد القدرة على قيادة الناس وسياستهم.

ومن أخبار إقدام الأسر الملكية على القبول بالتبعية من أجل الإمساك بمقاليد السلطة الملكية خبر استعانة امرئ القيس بالروم لاسترداد ملك أبيه، وقد قال في ذلك مخاطبا قتلة أبيه (٢٩): ما يُنكر الناس مناحين غلكه م كانواعبيداً وكنّا نحين أربابا إنّي سأملككم بالروم إذكرهت غسان نصري وكان الملك أسببا أو ترجعون كما كنتم لنا خولاً حتى تدينوا لنا طوهاً وإتعاباً

إن نظرة الملك المنعة في احتقار السوقة إذ جعلهم عبيداً، وإقدامه على الرضا بالتبعية إذ التجأ إلى الروم من أجل التسلط على السوقة وإذلالهم من الأسباب الموجية لتفكير السوقة بالخلاص من دلك الملك، ولتفكيرهم بالاستقلال المطلق عن كل نفوذ، ولرؤية أحقيتهم بالقيادة، وقد عبر عن ذلك عبيد بن الأبرص الأسدى إذ قال بخاطب امراً القيس (١٠٠):

أزعمت الله سوف تأتي قبصراً فلتهلكن إذن وأمت شآمي نأبي على الدس المقادة كلهم حتى نفود هم منير زمام

٥- ان الطبقة الملكية كانت ترى أن الدود شاسع بن منزلتها ومنزلة السوقة؟ وقد بلغ دلك البون أنصاء في دعاء بعض المنوث أن السوقة عبيد لهم، ومن ذلك أبيات المرئ القيس الالفة، وقوله أيضاً (١٤٠٠):

قُولاً لِدُودانَ عبيد العصا ما عركم بالأسد الباسل

وكان الملوك يبتهجون لإقرار السوقة بالعبودية لهم، فكثر ذلك في شعر المديح والاعتذار كقول أبي حُوط، مالك بن ربيعة النّمري لعم النعمان بن المتذر(١٢).

أبيت اللعن إنك خير راع ونحن عبادك القن القطين إن نظرة الملوك الدونية للمسوقة المعتبدين بالسبابهم العسريحة ، والمتعصبين لها- تجعلهم غير راغبين بالانقياد العبودي إلى الطبقة الملكية (٤٣).

تلك هي خمسة العوائق الرئيسة التي جعلت الطبقة الملكية عاجزة عن إفامة كيان سياسي موحد، وكان عجزها سببا في اعتصام طبقة السوقة بعصبيتها القبلية، وفي تمردها على الملوك.

تَمَرُّدُ السوقة على الملوك:

قاوم المتعصبون إلى أنسابهم الصريحة الإذعان إلى إرادة الراغبين بإدخالهم تحت راية الانتماء إلى نظام ملكي يسوسهم، ولعل في قول النابغة اللبياني(12):

قد عبَّرتني بنو ذُبيانٌ خشيته 👚 وهل عليَّ بأن أخشاه من عار

ما يجمل اختلاف نظرة الصرحاء إلى الملوك؛ قبنو ذبيان بعيرون النابغة لأنه يخشى الملك الغساني، والنابغة لا يرى صاراً في ذلك؛ هم يرفضون الطاعة للملوك، وهو يقبل بها.

وكنان المسوقة الدين لايديسود بمملوك يرون أنهم أعظم منزلة من نظراتهم الذين يحتصمون للملك عسمرو من هذا، ودلك في قبول ابن كلئوم(دد):

لا يستوي الأحران أمَّا مكرنًا فيدينُ للملكِ النتام العنصرُ

ولطالما افتخر السرفة بأنهم لم يديبوا للمفرك، ولم يُملكوا، وقد أجملوا وصف هذه الحالة بلفظة (لقاح)(٢٤)، ومن ذلك الفخر قول عبيد بن الأبرص(٤٧):

أبوا دين الملوك فهم لفاح إذا تُدبوا إلى حَرب أجابوا وقول همرو بن حَوَّط اليربوعي(١٨٥):

أبوا دين الملوك فهم لقاح اذا هيجوا إلى حرّب أشاحوا

إن السوقة المتعصبين لنسبهم الصريح والذين كانوا يفخرون بمثل قول عمرو بن كلثوم(١٩٩):

والنسساس أذنسساب ونحسن أربساب وبعثل قول عبيد بن الأبرص (١٥٠):

نأبي على الناسِ المقادة كلُّهم معنى نقُودُهُم بغيرِ زمامٍ

وفضوا الانقياد للملوك أنفة من الخضوع لغير ساداتهم، ولذلك احتدوا بعدم الخضوع للملوك كقول أبي دؤاد الإبادي يفخر بقومه الذين لم يعقد ملك لأحد ولاية عليهم (٥١):

ماسامهم في الذهر ملك بعقد

وتجلى تمرد السوقة على الملوك في صور متعدددة، منها عصيان أوامرهم، كقول بني تغلب لعمرو بن هند، وقد دهاهم إلى طاعته، والغزو معه: مالنا نغزوا معك، أرعاه نحن لك(٥١) فحكى الحارث بن حلزة في معلقته (هل نحن لابن هند رهاه (٥٢)

ولقد كثر في شعر الجاهدين تحدي الإرادة الملكية بإطهار القوة الرادعة لها، كقول المتلمس الضبعي لعمروين هند (٥٤):

فلئن تعش، فليبلغن أرماحنا منك مختَّقُ وقول حاتم الطائي (٥٥):

وأقسمت لا أعطي مليكاً ظلامة وحولي عدي : كهلها وغريرها ومن تحدي الملوك التعرض لهم بالهجاء كقول المتلمس يهجو عمرو بن هند(٥٦) :

شرُّ اللوك، وشرُّها حسباً في النَّاسِ من علموا ومن جهلوا الغدر والأفسات شيمت، فافهم، فَعُرُقوب لسه مُشَلُ

وبلغ تحدي السوقة للملوك ذروته في تصديهم للجيوش الملكية، وافتخارهم بلالك كقول مالك بن خالد الهذلي(٢٠):

الم ترانا أهل سوداء جونة وأهل حجاب ذي حجاز وموقر به قاتلت آباؤنا قبل ما ترى ملوك بني عاد وأقوال حبير

وقد أدى الاحتكام إلى السيوف إلى إذلال الملوك أحيانا بأسرهم، وجز نواصيهم (٥٨): وأحياناً بقتلهم، ولطالما افتخر السوقة بعصيان الملوك وقتلهم، كقول همرو بن كلثوم (٥٩):

وأيّام لنا غُرَّ طوال عصينا الملك فيها أن بدينا وسيد معشر قد توجوه بناج الملك يحمي المحجرينا تركنا الخيل عاكفة عليه مقلمة أعنتها صمون

ويبدر من أخبار الجاهلية وأشعارها أن الصراع بين السوقة والملوك كان عِتد إلى أغلب البقاع التي عاش عليها الجاهليون، وأنه كان صراعاً عنيفاً، يشمل الزمان الجاهلي، يقول بشامة بن الغدير (١٠٠):

مِنْ عَهْدِ عادِ كَانُ مَعْرُوفًا لَى ﴿ أَسُرُ اللَّهِ كَ وَتَنَّلُهَا وَقَتَالُهَا

ولقد مربّبا مايدل على تنكيل الملوك بالسوقة، وقد قابل بعض السوقة الملوك بتنكيل مشامه؛ فحين قتل عمرو بن هند أخاً المرتّبان الأسدي، إقدم الرقبان على سرقة اسب معمرو، وذبحهما، لم قال مفتحراً (١٦٠٠):

إنسا كذلسك كسان عادنسا لم يغض من منك على وتر

وهكذا ترى أن الشمر دعلى الملوك اتخذ صوراً متعددة، وإذا كانت العصيبة القبلية سببا في غرد السوقة على الملوك فإن الطبقة الملكية لم تمتلك المقومات الملازمة لتهذيب تلك المعصيبة من أجل الاقتدار على حكم السوقة وتوحيدهم. كان السوقة بحاجة الى سلطة مركزية تمنحهم الأمان، ونحكم بينهم بالعدل، وتمنع ظلم بعضهم بعضا، وتوسع دائرة حريتهم ليتطوروا في ظلال الوحدة، وكمان السوقة أحراراً تمور نفوسهم بالعزة والكرامة، وقد بلغوا درجة من النضح الحضاري تسمح لهم بقبول الانقياد إلى غيرهم انقياداً بلغوا درجة من النضح الحضاري تسمح لهم بقبول الانقياد إلى غيرهم انقياداً صياسيا يحفظ كرامتهم وحقوقهم، إنهم يرضون بتقديم الولاء للملوك، مياسيا يحفظ كرامتهم وحقوقهم، إنهم يرضون بتقديم الولاء للملوك، عمرو بن هند من عند النفياد القضاء العادل، يقول الخارث بن حلزة بخاطب عمرو بن هند (١٢٠):

إِنَّ عِمراً لِنَا لِدِيهِ خِلالٌ ﴿ غِيرَ شِكٌّ فِي كُلُّهِنَّ البِلاءِ من لنا عنده من الخير آيا ت " ثلاث في كلُّهن القضاء"

إن لبني بكر بن وائل قوم الحارث ثلاث خلال توجب لهم الحظوة عند عمرو بن هند كي يقضى لهم على تغلب، وموالاة البكريين للملك سياسية بإرادة حرة منهم، ويدل على ذلك قول الحارث لعمرو بن هند(١٣):

تَعَلُّم بِأَنَّ الحِيَّ بِكِسرَ بِنَ وَاللَّهِ مِمْ الْعَزُّ لا يَكُلُّبُكَ عَنْ ذَاكَ كَاذَبُّ فإنكَ إن تعرض لهم أو تسوهم تعرض لأقبوام سواك المذاهب

إنَّ إحساس الحارث بامتلاك الإرادة الحرة في موالاة الملك هو السبب في جرأته، وادعائه بأن باستطاعة قومه أن يرعبو عن لملك ويتحولوا عنه.

إنَّ السوقة برصون أن يكونوا رعية حرةً لا رعبة مستعبلة، ولذلك استهجن الخضوع لظلم اللوال الكوال الكطاني توال لقيط بن أزرارة يعير بني مالك بن حنظلة، وكانوا يخدمون عمرو بن هند^(٦٤).

> فأبِلغُ لديك بني مالِك مُعَنَّعَلَهُ، وسراةَ الرباب فإذَّ امره أَ أنسُم حَوَلَه مُ مَعَلَمُ مَعَلَمُ مَعَلَمُ القياب يُهِمِنُ مَرَاتَكُمُ عامداً ويقتلكُمُ مثل قتل الكلاب فلو كُتُمُمُ إِبلاً أملحت القدانزعت للمياه العذاب ولكنكم عُنَم تُصطفى ويُتُرك ساترها للذَّتاب

إن خضوع السوقة لظلم الملوك يجعلهم بمنزلة الغنم لضعفهم وهوان شأنهم. وقد يعلل بعض السوقة قبول الظلم بعجزهم عن التصدي له، ولكن المتلمس الضبي تحدث عن كون الارتحال حلاً يفضل الخضوع لظلم الملوك، ودصا بني بكر بن واثل إلى الاقتمداء بمن ارتحل قبلهم، ثم قمال شُدُّوا الجمال بأكوار على عَجل والظُّلُم يُنكره القوم المكايس

إنَّ شدَّة تمرد السوقة على الملوك تناسب شدّة ظلمهم، ومن الظاهر أنَّ عمرو بن هند، وقد كثر شعر التمرد عليه، كان من أكثر ملوك الجاهلية ظلماً للسوقة، وقد وصف المتلمس الحال في علكة عمرو، فقال(١٦٠):

والظلم مرب وط بأف نية البيوت أغر أبلق

إن ظلم عمرو ملازم كلّ بيت، ومشهور وظاهر. وكذلك وصف طرفة بن العبد حال الرعية في زمن عمرو بن هند. لقد تمنى طرفة أن يُستبدلً بعمرى نعجة كثيرة اللدَّر، فهي أكثر فائدة للناس منه، ثم قال لعمرو (٢٧):

قسمت الدهر في زمر رخي كذاك الحكم بقصد أو يجور السايسوم ولدكروال يسوم تطير البائسات، ولا نطير المسلور المسلوم بحس تصرد دُدُن بالحدب الصفور والسايومهان فيطل ركبا وقوفسا ما نحسل وما نسير السير

إن قول طرفة: قتطير البائسات ولا نطير؟ بختزل المعاناة من الظلم، ويظهر حسد طرفة للطيور؛ فهي، على ضعفها، تمتلك فرصة للتحرر من ظلم عمرو بن هند بالطيران، وأما السوقة فالا يمتلكون ما يكنهم من الانطلاق بعيداً عن الملك.

إن أبيات طرفه السابقة لاتنفي إمكانية أن يطبع السوقة الملوك، فقوله الخلف الحكم يقضد أو يجوراً يعني أن السوقة عرفوا ملوكا حكموا بالعدل، ويؤيد ذلك قول لقيط ابن زرارة يخاطب عمرو بن هند الذي حرق بعض بني عيم (١٨٥).

لعمر أبيك أبي الخيرِ ما أردت بقتلهم من صوابِ ولا نعمة أن خير المُلُو كَ أَفْضِلُهم نِعمة في الرقابِ

إن لقيطاً ينكر مظالم عمرو، ولكن ذلك لا ينعه من الإقرار بفضل أبي عمرو بن هند. ومن المفاضلة بين الملوك، فخيرهم من يعفو عن رهيته، وبحلم عن هفواتها، إن السرقة يرضون بحكم المنوك، ولكن بعضهم بل أكثرهم يأنفون الظلم (١٩٠):

إذا ما الملكُ سامَ النَّاسَ حَسَمًا اللَّهِ اللَّهِ الْمُعَرِّ الْحَسَفَ عِنا

ولقد أجمل جابر بن حُني التغلبي ما ذكر أنفاً بقوله يهجو عمرو بن هند(٢٠٠):

نُعاطي المُلُوك السَّلَم مَا قصدوا بنا وليس علينا قَتَلُهُمْ بِمُحرَّمُ

إن قوم جابر بسالمون الملوك، مادامو يسيرون بهم سيرة حسنة عادلة، فإن حاد الملوك عن الحق حرح عليهم قوم حابر (السوقة) و فاتلوهم.

إن طبقة ملوك الجاهلية ليست شراً مطلقاً، ولكها طبقة حكمت بالعدل تارة، فرضي بعص السوفة بالطاعة بها، وحكمت بالظلم أخرى فتمرد بعض السوفة عليها وكان رفض السوفة لسلطة الملوك يرجع إلى سبين رئيسين: الأول تعصب بعض السوقة لانتماء أنهم النسبية الصريحة ورفضهم الانقياد إلى غير ساداتهم؛ والثاني عجز الطبقة الملكية عن امتلاك صفات القيادة السياسية القادرة على بسط سلطتها على القبائل، وعلى إقامة كيان سياسي موحد ومستقل عن النفوذ الأجنبي (٢١).

لقد سعى الملوك والسوقة بأساليب مختلفة إلى تجاوز عوائق التطور، والاسيما واقع التشرذم، فنجحوا تارة، وأخفقوا أخرى، وكان تجاحهم توسيماً لدائرة الانتماء الصريح بالحذف والإضافة؛ فطاعة الملوك الا تلغي الانتماء النسبي، ولكنها تحد من غلوائه، وغنحه فرصة تطور الاتتحقق في ظل الانتماءات النسبية المغلقة والمتصارعة.

وكان اختلاف أراء السوقة بشأن الإذعان إلى سلطة ملكية تسوسهم

من مظاهر إرهاص الانتقال من القبية إلى القومية، ومن الكيانات السياسية المبعثرة إلى كبان الدولة المركزية وقد تحقق ذلك بظهور دولة المدينة التي امتلكت عقيدة موحدة، وقيادة سياسية واعية وعادلة انقاد لها العرب، وانطلقوا تحت رايتها حاملين رسالتهم الإنسانية إلى العالم.

المصادر والهوامش:

أ شرح ديران لبيد، ١٩٨٤م، الكويت، ص٣. وانظر لتل ذلك شعر زهير، ١٩٧٠م،
 حلب ص٨٣، وديران الخشاء، ١٩٨٦م، مصر ص٤٤ و ٢٥، وديران هدي ين ريد، ١٩٦٥م،
 بقلاد، ص١٢٠٠.

٢- انظر لبان العرب: (سوق) و(ملك).

٣- شرح ديوان الحسلسة ، ١٩٥١ - ١٩٥٢م ، اصحره ١ / ١٢٠٢ ، وستصف تعدم الناس.

٤ - شعر زهير ص ٧٠ واعد التي دلك هيران أوس بن حدير ، ١٩٧٩م، بيروت، ص ١٩٧٩ وديوان بشرين أبي محازم، ١٩٧٧م، سي ٢٠٠٠م،

٥- اقتحر عبيدين لأدرص بأن فرمه حير فوم سوفة (دنواته، ١٩٥٧م، مصر، ص٠١٢٠).

٦- ديران حساناه ١٩٨٢م، دار للمارش، القامرة، ص١٩٩٠.

٧- نظر ديوان النابغة اللبياني، ١٩٦٨م، دمشق ص٥٦، وديوان عبد ص١٣٧.

٨- الأغاني، ١٩٩٢م، بيروت ٣/ ٧. ومدح علقمة الفحل الحارث بن جبلة العسائي بأنه لا
 مثل له إلا قبيله (ديران علقمة القحل، ١٩٦٩م، حلب، ص٨٤).

٩٠٠ هيوان أمرئ القيس، ١٩٩٠م، القلمرة، ص٠٠٠.

١٠-شرح بيران الأحشى: ١٩٩٢م، بيروت، ص٢٠١-٢٠١.

١١- ديران طرفة، ١٩٧٥م، حلب، ص١٠١.

١٢-شرح ديوان الأعشى س٢٠٢.

۱۳ - ديوان النابخة ص ١٦٤. وأظفار: سلاح. المندام: الخلاخل. وأراد بشحث مكر مين على الفظام: أطمال السبابا؛ فقد حال السبي بين الأم وطعلها، فأكره على الفظام ولغزو اللوك للسوقة العلم ديوان الطعيل، ١٩٩٨م، بيروت ص ٩٠-٩٣، وديوان عمرو بن كلثوم، ١٩٩١م، دمشق، ص٥٠، وتقافض جرير والفرزدق، ١٩٨٨-١٩٩٩م، بيدن ٢/١٩٨١-١٠٨٤

16- انظر الخير في الأهائي ٢٢/ ٢٢ - ١٩٥٠ ولسبب مشابه أحمى الأسودين المنذر الليغمي

الصدائلي بصحراء أضاخ، وأكره بني محارب على المني عليها حقاقه طنساقط لحم أقدامهم (انظر الأغاني ١١/ ١١٦).

١٥- معجم الشعراء، بلاء مكتبة النورى، معشق، ص11-11.

١٦- ديوان هامر بن العلقيل، ١٩٦٣م، بيروت ص ١٣٣٠.

١٧ - تمية أحبيار كشيرة من إرهاب الملوك فلمسوقة. انظر الأضائي ١١/ ١٦٧ - ١٧٠
 ١٧٠ - ٩٦ - ٩١ ديوان طرقة ص ١٠١ .

18- ديران سازمة بن جندل، 1978م، حلب، ص123.

١٩- ديران شمر للتلسيء ١٩٧٠م، مصر، ص٢٢١-٢٤٥،

٢٠- معجم الشعراء ص١٩٢.

٢١- فلصفر السابق ص٠٢٠.

22- أنظر الأغاني 4/ 100-201 .

٢٣-ديوان هييد ص١٢٥-١٧٦. وحالاً: تحال من بمنك، وكان حجو آلي ألا يساكن بني أسد في بلد أبداً. الأمة: الميب

٣٤ شرح احتيارات المنشل، ١٩٨٧م بيروت ١٩٨١م والكس: الضريبة التي يأخذها الجابي من التجار، والكس: الضريبة التي يأخذها الجابي من التجار، تستحي الده في تستحيي ودكر في ديوان النامة ص ١٤٢-١٤٢ أن ملوك الجيرة كانوا بأخذون من الناس الأموال، ويصمون منهم الحمير والمراذب والأنن، وغير ذلك.

٢٥- شرح احتيار ت المصل ٢/ ١٣٨٧ المعلهج " نسبه غير صريح ، الحيوس الأخط والظلم. العراري: الملاحون.

٣٦- ثمة أسر ملكية أقل شهرة، ومن ماوكها الجون الكلي (العقد الغريد، ١٩٦٥م ييروت، ٥/ ١٤١)، وذو رحين اليمني (العقد الغريد ١٤١٠)، وذو رحين اليمني (معجم الشمراه ص٥٠٥) رتبع أبو كرب اليمني (العقد الغريد ١٩٣٧)، وإياس بن قبيصة الطائي (شرح ديوان الأعشى ص٨٩) وقيسية بن كلثوم السكوبي (الأغاني ١٩٣٠).

77 - انظر الخبير والشمير في الأضائي 10 / 102 - 104 . وانظر الشيمر في ديوان حبسان ص747 والعقد الفريد ٢/ ١٣٤ .

٣٨- انظر معض الأستحمار المالة على ذلك في ديران عمدي ص ١١٤ ، وديران حميمان
 ص١٩٢- ١٩٣ ، وديران التابعة ص١٦٢ - ١٦٤ . ويشبه ذلك المالس بين للماذرة والأسمرة
 الكندية (انظر ديران امرئ القيس ص ٣٠ - ٣)

٢٩ ومن عوائق التوحيد بسبب تشرذه الطبقة الملكية الخلافات التي وقعت داخل أسرة الحيرة الملكية (انظر ديوان طرفة ص-١٥٥) معجم الشعراه ص ١٧٠.

وكنذلك الخيلافيات داخل الأميرة الكندية (انظر الأغياني ١٢/ ٣٤٥- ٢٥٠)، والتشافص (٢/ ٤٥٠- ٢٥٠).

٣٠ حين ملك وهرو اليمن، وقهر الأحباش كتب إلى كسرى اإني قد ملكت للملك اليمن،
 وهي أرض العرب القديمة التي تكون فيها ملوكها». (الأخاش ١٧/ ٢١١)

٣٦٠-الأخالي ٧٢/٧، ومنهم صمرو بن الإطبابة، وكان يثقب ملك الحبجاز (انظر الأشالي. ١٢٧/١).

٣١- انظر المقد الغريد ٥/ ١٧٤ -١٧٥ ، ووصفت الخنساء أخاما صخراً بأنه ملك (ديواتها ص٢١٩).

٣٣- انظر أشعار العامريين الجاهليين، ١٩٨٢م، اللاذقية، ص٢٦.

24- انظر الأغاني 11/ 84.

٣٥- العقد الفريد ٥/ ١٣٧ . وانظر الأخاني ١١/ ٨٥- ١٥ وأشعار العامرين الجاهلين ص ٦٥ وقد أقدمت بكر على قتل كليب، فوصيفه مهلهل بأنّه رب بكر (انظر العقد الفريد (٢١٧).

٣٦- شرح ديوان فيد ص٥٥، وانظر مثل ذلك في ديوان الخساء ص٣١، وصف زهير بن أي سلمى (شعر زهير ص٥٠٠) بعص سادة خاهلية بأنهم الكاو المؤث المرّب والعجم وكان المعمان بن للمار يفوك أن كثير أمن السادة يطعمون إلى أن يكونوا منوكاً، ولذلك قال عن العرب أمام كسرى: ٥ لقد حاولوا أن يكونوا منوكاً "جمعيدة (العمد المريد"/ ٨)

٣٧- ديوان المنسساء من ٦٥ وعلى الذكه الأحيرار والروم: أو ادالمنادرة والغسساسنة، ولكن الشرح للثبت في مئن الديوات دهب إلى أن الراد بديك من يرانميه العرس أو الروم ملكا هليهم، وأرى أن المني الثاني لا يمع إمكانة إرادة المني الأول مدي ذهبت إله.

۲۸ - شرح المثيارات القضل ۲/ ۹۳۰ - ۹۳۱ .

٣٩- ديوان امرئ القيس ص ٢٧٩ . وفيه : إلى سأملككم، والصواب ما أثبتُّ.

٤٠ - ديوان عبيد ص ١٢١ - ومن التبعية للأجنبي تأمير أبرهة المبشي لزهير بن جاب الكلبي هلى بني يكو و تعلب و تشلقه في آخذ الإناوات مسهم، عما دفعهم الى محاولة اغتياله، و تعرضهم لذله الأسر والاضطهاد والسبي مد دلك (انظر الأغلني ١٩/ ٢١- ٢٤).

21- ديران امرئ النيس ص119.

٤٢- معجم الشعراء ص٢٥٦ . والقنَّ: عبد ملك هو وأمواه، والقطين: الخدم والحاشية.

٤٣ كان هسرو بن هنديرى أن نساه العرب لا يأنفن من حدمة أمه، وحين أواد أن يختبر بذلك لبلى أم عسرو بن كلشوم أطاح ابن كلشوم برأس ابن هند (انظر ديوان عسرو بن كلشوم مي٨٨).

\$ 5 - ديران البابغة ص٨٢. وخشيته: خشية النعمان بن الحارث المسَّانيُّ

20 - ديوان عمرو ص 05 . وانظر هجاء حام الطائي (ديوان شعره ص ٢٦) لابن عم له أواد ال يكفل ملك الحيرة إلى بلاد طبع ، حتى تدين له

23 - جاء في اللسان. (لقح): فقوم ثقاح، وحي لقاح " لم يدينوا للملوك، ولم يملكواه ولم يصبهم في الجاهلية سياده، وهذا يعني أن الطاعة للملوك في حرف بمض الجدهلين تساوي دل السبي إنها انتهاك للكرامة، وضبياع للشرف، وكانت مضر لقاح إلا بعض غيم (انظر للحبر ص٢٥٣).

27- ديوان عبيد بن الأبرس ص ١.

44- النقائض ص١٠/ ١٦. وأشاحوا جداوا في الأمر، وانظر شعر خصاف بن للبة ص١٥. وديوان الأفود ص١٢.

٩ ٤- ديران ممرو بن كلتوم ص٤٤ .

۵۰ - ديران عبيد ص ١٣٤.

٥١- دراسات في الأدب العربي، ١٩٥٩م، بيروت (أبو دؤاد الإيادي وما تبقى من شعره) ص٢٠٦. وانظر ديران امرئ القيس ص٢٧١.

٥٢ – المماثي الكبير ، ١٣٦٧ هـ ، حيدر آباد ٢ / ١٠١٢ .

۵۳- الحارث بن حازة، ۱۹۹۱م، پيروت، ص۲۹.

\$6- ديران شمر التلمين حي ٢٤٥.

۵۵-دیران شمر حاد ص ۲۳۱، رانظر دیوان التاحه ص ۱۲۹-۱۲۹، وقصالد جاهلیة نادرة، ۱۹۸۲م، پیروت ص ۱۸۱، و دیران عمر و پن تنتوم ص ۵۵، و دیوان عید ص ۱۸۹-۵۹.

 ۵۱ - دیوان شخر فتلمنی ص ۱۹ دونظر دیه س ۱۹۱ - ۲۹۹ (۲۰۳ د ۲۹۹ و دیوان طرفة ۱۹۱ - ۱۹۲ د ۱۹۲ د ۱۹۳ د ۱۹۱ د و معجم الشعراه ص ۱۹۵ د ۱۹۱ - ۱۹۲ د ۲۰۳ و دیوان همرو بن کشوم ص ۶۱ د.

۵۷ شرح أشمار الهذليين ١/ ٤٥٤، والحجاب: ماعلظ من الحرة وارتفع، والموقر: السهل أسغل اجبل تكون به وقرا: اثار، وانظر بعض الأحبار والأشمار الدائة على دحر السوقة للملوك الطامين بأوطاتهم في ديوان شعر المتلمين من ١٩٣٩، والمقد العربد ٢/ ١٩٣٠ و ٢٢٤.

٥٨- انظر النفائض ١ / ٦٨. وكانت الملوك لاتجر تواصيها تعظيما لهم، ولكن طارق بن ديسق أسر قابوس بن المنار، وجز ناصيته.

99- ديوان عمروس كلثوم ص ٨٦- ٨٣. والمحجرين: الملجئين، وهاكفة: واقفة، والمعتمرة عمر مسافر، صفة لندانة إدا وقعت على ثلاث وثنت سنبث يدها الرابع، والمعزيد من الافتخار نفتل السوقة للملوك انظر ديوان الأعشى ص ٢٤٩، والأغاني ٢١/ ٥٧، والنقائص ٢/ ٨٨٧-٨٨٨.

١٠- شرح ديران الحماسة، ١٩٥١-١٩٥٣، القاهرة، ٢٩٦/١.

١١ معجم الشعراء ص ١٩. وانظر افتحار الحارث بن طائم بقتل طمل للعمال بى المثلر في شرح اختيارات القضل ٢/ ١٣٢٨-١٣٣١ . ولقد تجرأ بعص السوقة فأعاروا على الملوك (انظر ديران هيد ص ١١٦-١١٧ ، وديوان النابقة ص ١٤٩-١٥٥).

٦٢- بيوان الحارث ص ٢٦.

٦٢- المصدر السابق من ١٤ .

.1 · AV /Y ... ATTAIL - 18

٦٥- ديوان شمر التلمس ص٨٠ والأكوار ٢ جمع كوره وهو الرّح وانظر نصيحة النابغة
 لقومه بالأرتحال عن سازلهم تجنبا لغزو الغساسة لهم في ديوان النابغة ص٨٠ ٥٢.

٦٦- ديوان شعر المطمس ص٢٥٢ . وأبلق: في لونه سواد وبياض.

٦٧ - ديوان طرقمة ص٢٠١ - ٢٠٢ والحسدب: مسائرتقع من الأرض مي غلظ، والركب: الراكبون، وهم العشرة فما فرقها.

١٨- التقالض ٢/ ١٠٨٧ .

14- ديران عمرو بن کلارم ص٠٠٠ .

٧٠-شرح اختيارات القصل ٢/ ٩٥٢، وقصدوا: هداوا

٧١- من الإنصاب تلسنة اسكية خاصمة الإشارة إلى سلور بوعي عبد عدد من رجالها، وصهم النعمان بن المسر، وسبب بن ذي يزن، وعمرو بن حمة المسلى، فهؤلاد استلكوا رؤية سباسية عميقة، ود ومرا التسبيد الاجبي على العرب (الطر تنصيلاً لذلك في دراسة لي، عنوانها: من بقال العرب بي دعمر احاملي، المرد، اعدد ٢٨٤، أبلول، ١٩٩٥م).

العدن وعود العدن إلاما العدن الما

المنصفات في الشعرانجاهلي'``

نورى تودى آسىسى

لم يكن جانب الحرب في شعر الفرسان هو الجانب العالب ، ولم تكن أصوات الرماح ، وقعفعة السيوف ، هي الأصداء المتحوبة في قصائدهم ، وانعا كان الجانب الحاقي في حيانهم لا يقل عن ذلك الحانب وضيوطا وشعيبزا ، لأن البطولة الحربية ، كانت تعرن بالبطولة الخلقية عند هؤلاء الفرسان في كثير من الأحيان ، فالكرم والإيثار والسحدة والوداء بالعهد ، والحفاظ عليه ، والحنم ورحابة لصدر ، وحماله الحار ، والسلفاع عن المرأة ، والذود عن المستجير ، كن هده المدني كانت تتالى في قصائدهم ، الى جانب الجرأة والابدام ، والصير على المائيت ، والسات في المركة ، وخوض غمار الحرب، ووالشجاعة فيها ،

نعنترة فارس في شروبه ، الآنه يبني قبها بالا مجمود ، وهو الايخوض الحرب من أجل العبمة والأسلاب ، وهو قارس في خلقه ، الله عفيه في سلوكه ، لا ينظر لى جارته اذا عاب بعلها ، وربيعه من مكدم (حامي الظعينة) بطل في افعاله ، لأنه دافع عن الطعينة دفاع المستمين والدفاع عن الظعينة ، يعني العفاع عن المرأة التي كلف بحمايتها ومصحل صحواء لا ترحم ، ومن هنا كان هذا اللقب من القصاب الفخر والاعتسران لدى الفرسان ، وبطل في مروءته الن صفاتها متمثلة عنده ، ومثلهما دريد بن الصمة وعامر بن الطهيل وعروه بن الورد وحاتم الطائي وكعب بن مامسة الأيادي ، وعيرهم من فرسان الحاهلية الذين كانوا أبطالا في حروبههم وأخلاقهم ، وفرسانا في معاركهم ومثلهم العليا وسلوكهم الانساني المذي وأخلاقهم ، وفرسانا في معاركهم ومثلهم العليا وسلوكهم الانساني المذي وقعهم الى المرثبة السامية في عالم القيم العليا وسلوكهم الانساني المذي

وطبيعي أن بدفعهم هذا النخلق الى أن يكونوا منصفين ، حتى مسع حصومهم ؛ لأن العطرة العربية السليمة ، تبلى على صاحبها ذلك ، عسلى الرغم من كل الاعتبارات التي كانت تحيط بالمجتمع العربي آنداك ، وعلى الرغم من كل القيم المتعارف عليها في خضم دلك الوسط القبلي المتزمت ، فالقارس الجاهدي يعترف بقوة خصمه ، ويشسهد له بالتبسات في المعركة ، والصبر على مصائبها ، واحتمال عواقبها ، وبسسدى اعجابه

- في بعض الأحيان - ، فاغتل اذا وقع يقع بين القبيلتين ، والسباع اذا شبعت شبعت من قرسان القبيلتين ، والسباء اذا بكين فهن نساه الطرفين ، ومكذا كانت المعارك سبحالا ، يفهر العسارس خصمه ، وتقهره الخصسم ، ويهزم عدوه أو يهزمه عدوه ، فحتى في مواصع الهجاه ، الذي يمثل طاهرة السبخط والسخرية ، فأن هجاء الفرسان يأخذ طلباع الانصاف في بعض الأحيان ، فتعدر القصائد معتدلة ، لامائغة فيها ، يذكر فيها الشاعر عاوقع له ، وهو لا يذم الخصم يما ليس فيه ، ولا يجرده من صفات الفروسية المحقة ، لأن في دنك عبها عني الفارس ، ومنقصة يأنف مسها ،

وقد عرف الأدب العربي مجموعة من العصبائد ، حملت هذه المفاهيم ، وأطلق علمها (منصفات أشعار العرب) ، لأن قائلي هذه المقصائد ، كسا ذكر المؤرخون ـ الصفوا أعدامهم ، وصدقوا عنهــــم وعن أنفسهم قيسا اصطلوه من حر اللقاء ، وفيما وصفوه من أحوالهم في المحاض الاخاء ، ويروى أن أول من أتصف في شعره مهلهل بن ربيعة حيث قال (٢) :

كأنب غيبدوة وبنيسي ابيتا البجيوف عنبزة رحيسنا مديس

ومنصفات أشمار العرب ثلاثة ، أولها فصيدة عامر بن معشر (٣) بن اسحم ابن عدي بن شيبان ، وقال الأصمعي هو المفضل النكري(٤) وقيل المسلم سسى معضلا لهذم الموسيدة (٤).

وقد صدر المصيفة بالمحتبرا الى قوم سنليني السندين رحلوا وخدوه الأحرانه وأشواقه و وفد ساق في دلك وصعا لها وتحديثها ، ثم أبدى اعجابه بأعدائهم بني حيي وأتصعهم المسللان هاهرا ، روصت تلك المحرب التي دارت بينهم و وذكر كذلك * بني عمرو بن عوف ، فاحتفهم كذلك ، فقد أخذ القتل من قبيله وقبيلهم (١) .

السم تدر أن جيرتنبا استعارا فدميسي لوليق سيلس عدراه عدد ها رمت اذا شيخطت سليمي فودعها وان كامت أنياة فاليك لو رأيت غيداة جنبيا وصبرهم تفييه وهم دفعوا المنيبة فاستقلت تلاقينا بغيبة ذي طريف فحاؤوا عارضا بسردا وجنبا في وجوههم ومشوا المينا في وجوههم ووشيق حيراد

ميئتا ونبهسم سريق (۱)
بخر على المهاوي ما يليو (۱)
وابت لذكيرها طرب مشوق
مبتالة لها خليق أبيان (۱)
بيطن أثال ضاحية تسروق (۱۰)
على الغيراء اذ بليغ المصيدي (۱۰)
دراكا بعد ها كادت تحييق
وبعضهم على بعض حنييق (۱۲)
كبيل العرض شاق به الطريق (۱۳)
وقلما اليوم ما تقضى العقوق (۱۳)
تغص به العناجر والعلوق (۱۵)
تكفيسه شامية خريق (۱۵)

وكم من سيد منا ومنها يكل مجالة غادرت خرقا فاشبعنا السباع واشبعوها تركنا العارج عاكفية عليهم فأبكينا تسادهم وابكروا يجاوين النياح بكل فجسر فتلنا الحارث الرضحاح منهم اصابته رماح بني حيي وقيد قتلوا به مناغلاميا

بذي الطرقاء منطقه شهيق(۱۷) من الفتيان مسسمة رقيق(۱۸) فراحت كلهسا تشق يفروق(۱۹) وللعربان من شريع نغيرق(۲۰) نسساء ما يسروغ لهن ريق فقد صعلت من النوح العلوق(۲۱) فخر كان لمته العرف(۲۱) فحر كانه ميف دلوق(۲۲) فحر كانه ميف دلوق(۲۲)

والقصيدة أطول مما ذكرنا ، وقد اكتفينا بالأبيات التي انصف الشاعر فيها خصومه .

أما المتصفة الثانية فهي لعبد الشارق بن عبد العزى الجهنسي (٣٦) ، ويفتتحها بالدعاء (لردينة) - المرأة التي افتتح القصيدة بدكرها - لعخامة موقعها منه ، وجلالة محلها من قلبه ، ثم يتوصل من ذلك الى اقتصلال الحال التي أزاد شرحيا ، ثم تحدث عن توجه فومه بعد اعدائهم ، وفرحهم بهده الملاقاة ، وحرصهم على القتال ، وتشوقهم للنزاع ، حتى عد فربها بشمارة ، والانتقاء معهم عليمه ، ثم تحدث عن بوحه الخصوم لقلوس يندس في اثناه خينهم ، ليمرف أميرارهم ، ويقف على عددهم وعلمة م قيرجم اليهم بواضح الاحرال والاخمار ، ولكن فومه على عادات الفرسان يحدون سبيل هذا الفارس ، ولم يحاولوا احتباسه "

ويتحدث الشاعر عن سرعة أقبال المخصوم ، ويصعب كثرتهم وتعجلهم بقطعة من السحاب ، تراكم فيها البرد ، ويصغب كثرة قومه واتيانهم على كل ما يعترض في طريقهم ، بالمسيل الذي لا يبقي ولا يذر ، لا ينقادون لمن يريد ضبطهم ، ولا يطاوعون من يريد اذلائهم ، تمينطرق الى المعركة ، فيذكر مللهم من الطراد و ثرماء ، بافعاء النبال ، وتعطيل القسي لانقطاع الاوتاد ، ومشي بعضهم الى بعض طلما للاشتعاء ، حتى بلغوا عناية ذلك ، ثم يصف حملة قومه على خصومهم بأنها منكرة ، فاصابوا منهم ثلاثة ، وقتل الشاعر قينا به وهو رجل مشهور فيهم بالياس والشدة ... و

ولكن الخصوم حملوا على قومه حملة ، فاصابوا منهم مثل ما اصابوا فآبوا بالرماح مكسرات وآب قومه بالسموف منعنيات

> الاحییت عنیسا یاردینسسسا ردینسة لو رایت غسداة جشسا فارسیلتا انا عسسرو ربیئسسا ودسسوا فارسیا منهسم عشساه فحیاءوا عارضیا بسردا وجشسا

نحييها وان كرمت عليتا على اضماتنا وقد احتوينا فقال الا انعسوا بالقوم عينا فلم تغسد ففارسهم لدينا كمشل السيف تركب وازعينا

فنسادوا يما لبهنسة اذ رأوسا سمعنا دعسوة عمن ظهر غيب فلمسا أن تواقفها قليسلا فلمسا ومسهما فلمسا لاخسرى تلألو مزنسة برقب لاخسرى وشدوا شهدة أخسرى قجروا وكان أخبي جبوين ذا حفاظ فأبيوا بالرمساح مكسيرات فياتوا بالرمساح مكسيرات فياتوا بالرمساح مكسيرات فياتوا بالرمساح مكسيرات فياتوا بالرمساح الهيم أحاح

فقائما احسني ضربا بهينسا فجائما جولة ثم ارعوينسا الخنسا للكملاكسل فارتبينا مشينا نحوهم ومشبوا الينسا اذا حجلوا باسبياف ردينسا ثلاثسة فنية وقتات قينسا بارجل متفهم ورضوا جرينسا وكان القنسل للفتيان زينا وابنسا بالسيوف قد المحتينسا ولو خفت لنا الكلمي سرينسا

والمتصعة الثالثة للعباس بن مرداس (٢٧) ، وقد بدأ قصيدته بذكس الاطلال والحبيبة ، وانتقل بعد ألى وصف الحرب ، فقد ساد قسسومه الى الأعداد في جمع كشف ، يستطون الابل ويقودون الخيل ، في رحلة طويلة ، قضموا فيها تسمعا وعشرين ليئة ، وصبيحيا أعدادهم على حين عرة ، هم في الحديد واعداؤهم في غفلة عنهم ، ينحرون الابل ويعظم نها ، ولكنهم عندما رأوهم ، أدوا للحرب حقه ، وقاوهوا اعتف مقاومة ، في استبسال واتع ، ثم فخر يشجاعته التي شهد له بها الكنس ، وفخر كذلك بسجعان قومسه وشدة طعمهم للأعداد الذبل حمتهم دروعهم من الهلاك ، وأن قومه قتلوا بكريم منهم سمتة من أعدائهم "

لاسماء رسم اصبح اليوم دارسا فجنبي عسبب لا أرئ غير ماتسل فدعها ولكن هل اثاها مقيادنا يجمسيح يربه اپني صنعار كليهما على قلص ساو بها كيل سبسب سمونا لهم تسعا وعشيرين ليلة فبتنا قعودا في الجديد واصبحوا فلم أر مثيل الحي حيا مضبحيا فلم أر مثيل الحي حيا مضبحيا وأحصننا سهيم فما يبلغونيا وأحصننا سهيم فما يبلغونيا اذا ما شددنا شدة تعبيدوا لها اذا الخيل جالت عن صريع تكرما نطاعن عن احسابنا برماحيا وكنت أسام القيوم أول شارب فكان شهودي هعيمه ومخياري

وافعو منها رحرهان فراكسا(٢٨)
خلاه مسن الآثبار الا الرواهيسا
لاعدائنا نزجي الثقال الكوراسيا(٢٨)
وآل زبيد مخطئيا وبالامتنشا
تخال به الحرباء اشتبط بهالسا
على الركبات يجردون الانافسا
على الركبات يجردون الانافسا
واضرب منا بالسيوف القوائسا
فوادس منا بالسيوف القوائسا
فوادس الما يحبسون المحابسا
مبدوز المذاكي والرماح المداعسا
وتضريهم ضرب المذيد المواسسا
وتضريهم ضرب المذيد المواسسا

ولو مات منهم من جوحنا لاضبيحت ولكتهم في القارسيني فسلا تري فأن يقتلوا منسأ كريسسا فانتبسا قتلنا به في ملتفى الخيل خسسة وكنا اذا ما الحرب شبيت تشبيها فأبنا وابقسى طعنتسا من رماحنسما وجردأ كأن الانسبد فوق هتونهسا

مبياع بأكتاف الاراك عرائسها من القوم الا في المضاعف لابسا أيأتا به قتلى تدل المعاطسا وقاتلة زدنا مع الليل سادسا وتضرب فيهذ الابلخ المتقاعسا مطبارد خطي وحسرا مداعسا من القوم مرؤوسا وآخر رائسا

على اتنا لا سنتطيع أن نقول إن هذه القصائد وحدما هي المنصفات ، وانما سنتطيع أن تضيف اليها قصائد أخرى تحمل الطابع نعسه ، وتتسم بالميزات عينها ، فقد اعتبر البغدادي(٢٠١ قول العضل بن العباس (رضى الله عنهما) في ابي لهب من التناصف في الاخاء :

لا تطبيعها أن تهيته ونا وبكرمكم ﴿ وَأَنْ تَكُفَ الاِذِي عَنَّكُمْ وَتَوْذُونَا

ويمكننا أن تضيف الى قائمة الشمعراء المتقدمين مجموعة الحسري من الشبعراء ، فعمري بن كلثوم يدكر في بعص أيبات معلمته خصمه ويتصفمه نقوله ۽ (۳۱)

كأن سيسيوفنا تبنا وفيهسم كأن تيابنا مسار وبنهمه وضين بارجمون أو طلينا

مخيساريق بايدي لاعبينيسا

والطفيل الغبري يرني مرسان قومه ، ويذكر وقعتهم بطيء ، وكيف لْقَيِتُهُم قُوْارَةً فَقَتَلْنَهُم ، جادر كَتَهُم عنى واستنفقتهم فيقول (٣٢) :

تتلتب بقبالاتا من المفسوم متلهب _ وبالتعشير المأخبوذ مشبيل زهائت وبالسبي سبي والمحارب محرب

ويالموثق المكلوب متسما مكلب

ومالك بن حطان ينشد وهو في المعركة قبل ان يموت (٣٣) : لعمرى لقسند أقدمت مقيدم حارد

ولكن اقران الطهور مقساتل(٣٤)

ثم يقول :

اذا واكلت فرسانتا لا تواكسل وعرد عنا الفرقون الحنباكل(٣٥) ولا بينشأ الا ليسمال قسلائل

وما ذنينا أنبا لقينها قبيسلة يساقوننا كأسما ممن الموت ممرة فيسا بين من هاب المنيسة منكسم

ويتحدث عوف بن الاحوس (٣٦) عن الحرب التي كالت بين قبيلته وبين كنانه ربكر وقريش ، ويعترف في هذه الأنيات بشب له بأس كنانه وقريشى ، وبراعتهم في الحرب فيقول

> أتبحت لنا بكسس وتنحت لوالهسبا وجاءت قريشس حافلين بجمعهمم وكاتت قريش لحو ظهرنا عليهم

كتساثب يرضاها العزيز المفاخس وكان لهم في أول الدهمر تاصر شعاء لما فيائعندوء والبغض ظاهو حبت دو تهديم بكس فلم تستطعهم كانهسم بالمشرفيسة سمساس وكانت قريش يفلق الصخر حدها اذا أوهن الناس الجدود العواثر

ومثلها قصيدة عامر بن الطعيل ، التي ذكر فيها بومان من أيام العرب ﴿ الشَّمَرُ وَفَيْفُ الرَّبِحِ ﴾ ، وأشار في تهاينها إلى كثرة الأحلاف الذين جمعهم بدر الحرث ، ولكن ذلك لم يستل من تومه شجاعتهم ، وقوة جلادهم(٣٧)

أقسول لنفس لا يجاد بمثلها: اقلى المراح انتسى عمير مقصل فلو كان جمع مثلنا لم نبالهم ولكن اثننا أسرة ذات مقخر فجاؤوا بقرسان العريضة كلهسا واكلف طرا في لباس الستور

وربما تكون هناك قصائد اخرى تنعق وهذه الافكار ، حاول فيهسلا الشمواء الاعتراف بيطولة الخصوم ، وشهدوا لهربالثبات والحلا ،والحرب والشجاعة ، والاقدام والجرأة عند التحام المعارك ، يمكن اضافتها الى تلك القصائد •

الهمقة الانصاف ، وهذا الاعتراف ، لم يكن مزيات التفاخر والتعالي ، أو التوصيل إلى اثبات شبجاعة العارس ، وإنما هي تقدير لمفهومها ، وإعجاب بهذه الصغة المحببة الى تقوسهم ، والتي دفعتهم الى الايمان بكل سبب يتصل بها " فهم يدركون أن الموث يكسن لهم في رأس كل ثنية ، وعند كل ثغر ، ولكن ذلك لم يقعد يهم عن السير ، ولم بمنعهم من الاستستبرار في الطريق الذي ومسوه لهم "

ومن هنا وحدنا هذا القبص الزاخر من شمر الحرب، وكل مايتقرع منه من جواتب خلقية وحربية ء الصف بها أدبنا الجاهلي ٠

أن دراسة هذا الجانب الخلقي في شعر الحرب ، يوضيح خطا عريضا في الأدب العربي ، يحمل المثل العليا التي تفتقر اليها كثير من آداب الامم ، وبالتالي فهو جانب رفيع يستحق الاستقصاء والتتبع لاستكمال لوازمسه وابتثاء هيكله المأم

⁽١) وتصبط أحبانا (منصفات) كأن القصيدة جعلت نصفين ، جي القاتل وصوه • ويدُكر البندادي ﴿ صاحب الخراتة جه من ٣٠٠) قيقول : قال الطبرسي في شرحه أبياته الساس من باب التصفاي ، وهو من باب التناصف •

⁽٢) الامسعيات تعطيق احيد محبد شاكر وعبدالسلام هارون من ١٧٤ ٠

⁽٣) الاشماء والتظائر من اشمار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين للخالديين جـ١١ ص ١٤٩ تحقيق الدكتور السيد محمد يرسف ١٩٥٨ •

 ⁽²⁾ الاسمعيات : تعقيق عبدالسلام عارون واحمد عجمد شاكر ص ٢٣٠ -

⁽٥) أبن سلام طبقات فحول القسراء من ٢٣٤ (تنطيق منصود محمد شاكر) •

۲۳۱ الاصبعیات س ۲۳۱ *

⁽٧) استقل القوم : دهيوا وارتجلوا ، النية ، الوجه الذي ينويه المساقل -

⁽٨) السرى : جبيع عروم ، وهي طوق القلادة ، المهارى : جبيع مهرى ، وهو موشيعالهوي،

يليق ۽ يحتبس ويتبت 🔹

(١) الالله : المباركة النحليثة - المبتلة : التامة التعلق -

(١٠) بلتن أثال ، موضع ، ضاحية : أي علامية وجهادا "

(١٩) التليد : ازاد به التديم ، واصله المال القديم - العرا- : التعدة -

(٩٢) الديهة : الهيئلة من الارش ، وظريف ، تعسس : مورسع بالبحرين كان لهم فيه
 رفسة -

(١٣٣) عارضها ، كي كالمعارض ، وهو السيحاب يعترض في الحق السيماء * والبرد : هو القر والبرد * العرض ، يكسر العين : الوادي *

(١٤) ما تقضى البجواق ، أي قضاء الحقوق *

(١٥) الرشق : الرعن بالسهام •

(١٦) تكفته : تقليه ، ومنهل الهمرة ، شامية : ديح تهب من الشام ، الخريق : الباردة المديدة الهبرب .

(۱۷) و الطرقاء تا موسم ٠

 (١٨) الخرق ، بالكسر : الكريم المتخرق في الكرم ، رمن الفتيان : الظريف في سبماحة ومجدة *

(١٩) التنتي : المنظى، • قال يفوق فؤوقاً وقرافاً : أخلم البهر •

(۲۰) المربع : السباع -

(۲۱) مبطئ ؛ بخت ٠

(٢٢) المقوق : جمع عدى ، وهو بكسر المين : العرجون بما فيه من الشماريخ -

(٢٣) الداوق بفتح الدال المهملة : السلس الفروج من غمده يخرج من غير سمل و دهو أجود السيوف واخلصها الا

(٢٤) التأسيب من الإنسان وهو الكالف -

(٣٥) شمساعر حاملي قال في الميهسيج : الشارق اسم جبستم فهسم ، والذلك قالوا : عبدالشارق كتولهم عبدالسرى ، وكلامها مهم - ومثله عبد يسوت وعبدود وتحو ذلك - واما العرى فهو صدم ، وهو تانيت الاعن » -

(٣٦) شرح ديراي المعباسة للمرزوقي تعقيق احمه أمين وعبدالسلام حاوون ــ القسم الاول ص ٢٤٤ ٠

(۲۷) من الشعراد المخضريين ، أملم قبل قنع مكة بيسير ، له حديث مشهور مسع الرسول (س) ، أوام العباس عن التنساء الشاعرة ،

* YYY and Transpir (TA)

(٢٩) حفقت ثلاثة أبيات لانها تكراد لوصف الديار -

(٣٠) خزانة الادب جـ٣ ص٢١٥ ٠

(٣١) شرح القصائد السبع الطوال الجامليات لابي بكر محمد بن القاسم الابياري ص ٣٩٦

(۳۲) شیمر طفیل بن عوق اللنوی .. کرتگو ... ۱۹۲۷ ص ۲۶ -

(٣٣) التقالض ۽ ليدن ـ ١٩٠٥ - القسم الاول من ٣٣ -

(٣٤) الإقران : الاعوان والواحد قرن ؛ التلهر ؛ الناصر ؛

(٣٥) الحداكل : القصار الإقمال ، وعرد : قر •

(٣٦) المتضايات سا تحقيق أحمد مسعد شاكر وهبدائدسلام مارون جو؟ مس١٦٥ وفي هامشها كلام للانبادي يتحب فيه الأبيات الى خداتى بن زهير با وهو خداش بن زهير بن وبيعة بن عصر بن عصر بن دبيعة بن صحصحة بن معاوية بن بكر بن هوازن م شاعر فارس مشهور ، من عمراء قيس المجيدين في الحاهلية ، وله بلاء في ايام الامجرة بين قريش وقيس مسهور ، من عمراء قيس المجيدين في الحاهلية ، وله بلاء في ايام الامجرة بين قريش وقيس مسهور ، من عمراء قيس المجيدين في المحاهلية ، وله بلاء في ايام الامجرة بين قريش وقيس مسهور ، من عمراء قيس المجاهلية ، وله بلاء في ايام الامجرة بين قريش وقيس مسهور المداهلية ، وله بلاء في ايام الامجرة بين قريش وقيس مسهور المداهلية ، وله بلاء في المحاهلية ، وله بلاء ، وله

(۲۷) المُضلَّمات جاء ص117 .

الحواد الثنياسية العدد رقم 209 الانتاير 2010

المنطقيّة والحدسيّة في فضاءات النّقد ونقد النّقد كتابات جلال الخياط نموذجا

نادية هناري سعنبون ا*)

1

تشكل ثبائية العقل / العاطمه هاجسا جدليا ومحنة فكرية في مخيلة الأدباء شعواء وقصاصين نطرة لطسعة التباين في صواع لموى بين هادين الموتان، قود لعشا وفوة العاطفة، ولم يستطع أي اتجاء أو مدهب و تدر حسم الأمر لصالح إحدى القونين

ومع طهور النرعة للتقليد والمحاكاة للعتيد من الأدب البوسني والروماني القديم ممثلا بالمدرسة الكلاسيكية والكلاسيكية الحديدة التي حاولت حسم الصرع لمبالح قوة العقل. . أ فإنها ومع مرور وقت ليس بالقصير اكتشفت أن هذا الأمر في الحسم بحاجة إلى إعادة نظر، فليس العقل دائم هو الذي يحتث العصا السحرية في حل الأزمات وإيجاد النهايات المثلى المساكل والمعرقات. . حتى إذا ما أدركت دلك الأمر المسمحلت وتلاشت ليبزغ فجر الرومانيكية بأشكالها المحتلفة النويرية والتشاؤمية والسودارية والمثاليه

ولكه ما إن أعدلت دور العمل حتى جعلت مركز القوة في كفة العاطفه، فهي التي تحلك الحدس الذي يملي على عالى عماحيه ما يندي ععله وبدلك يجد الإسان الحلول ويحل لصراعات اليمية الأرمات ويبني علما فاضلا على غوار ما نادى به أفلا عنون و لسفسطائيون وبعص المثالين من بعدهم أمثال (كانت وهيجل وديمرو) وغيرهم، وقد كان بهدينو كرونشه رأي متميز في كيمية بوطيف الحدس كما مهدينة في الأدب بطويقة لم يعين المقل حقه ولم بنس موقعه وتأثيره. 11 لكن من دون أن يجعلهما ثنائية توارئيه تتحد من لجدل و لتناطر ميزانا أو معيادا لهما.

وإذا كان المقل يعني المنطق لأن كل شيء يقاس بالقيم والنسب والمحصلات الموضوعية التي يكون المرضوع والعلمية أساسها؛ قإنَّ العاطفة تعني الحدس لأن كل شيء يقاس بالدوق والإحساس والشعور والعطرة والدائية.

وحين بمارس الناقد النقد يتبادر إلى ذهنه وتقفر إلى

^{*)} جامعية، العراق

مخيلته هذه الثنافية شاعرا كان أم أديباء فعادا يعمل؟ هل يغلّب العقل على العاطمة أو يأسب العاطمة على العقل ١٤٢.

وإدا أراد أن لا يتخذ التطرف حلا هي هده الإشكال؛ فماذا عليه أن يفعل لكي يكون متوارنا بين الاثنين، العمل كمنطق والعاظمة كحدس. ويجعني آخر ما العلويق المثلى لخوص عمار هذا الإشكال . ؟

هذا ما شغل بال النقاد بدءا من قدامة ودعوته إلى تقنين النقد ومن الأصمعي ورؤيته الانطباعية في الحكم المعدي على الأشعار وانتقائها وروايتها..

و في رقتنا الحاضر ومع التطور الهائل في الاتجاهات والمدارس التعدية الحديثة عبد الناقد العراقي ما يزال في حيرة من أموه وهو بجارس العملية للعدية... هل براه يتكر لتلك المدارس والاتجاهات ويرفع بواه الحدسية والانطباعية ؟

من البديهي أن النقد انطباع وتأثر والإسلام وشهورا وهو في الآول والآحر ويدا ومنتهى غدس أو عشده يكون الشعور والوعي هو المهيمن وساحب الكفة والند الطولي. . وما تقوله مدارس و لتوجهات عن التوظيف للسطق والعقل وتكران الذات وتجاهل الحدس والعاطفة الا يعمي عدد شيد بل هو رطانة او عقدة الحواجة لتي طالما صار مناصرو الحدسية للصقولها بمؤيدي ومناصري العقلة وللوصوعة

وإذا كانت الروماسية والرموية والسريابة مداهب أولت لعاطفة اهتمامها وجعلت للحدس مركزية مثلى في الحملة لتقدية؛ فإنه بالمقابل كان للكلاسيكية والواقعية والطبعة دورٌ أساس؛ فقد جعنت للعقل دعامة محورية رئيسة في العمل النقدي وتركت العاطفة / الحدس كأمر ثانوي لا يأخذ بالحسان ولا يعني شك سواء أوظفت العاطفة أم لم ترظف !! بن هي وياه ودمار إذا ما تسرّبت إلى التقد الأدبي ودخلت عنوة ومن دون شعور

لتاهد في كتساياته لأنها مشفلت موازين القوى ومن ثم تحتبط النتائج وتضميع عمليتا الاستنقراء والاسمشتاج معا اللهال

رهى فضاءات النقد وبقد الثقد، سمح ما تعدم من صرع منهجي وتحد نقدي بين الحدس والمنطق في كتابات الدكتور جلال الخياط الديحتل هذا الدهد مكانه مرموقه في عالم النقد الأدبي في العراق لما قدمه من عطاء معرقی ثبرًا قتل فی ما قدمه من مؤلمات ودراسات وإسهامات لا سيما في كتابيه ﴿ تَشْعَرُ الْعَرَاقِي الْحَدَيْثُ مرحمة وتطور﴾ (الطبعة الأولى 1970والطبعة الثانية 1985) و﴿المثان والنحول في شعر المشهى وحياته﴾ (طعة أولى وثانية) واللذين كاما أثيرين لديه . فضلا عرر مولقات أخرى كـ فولتكــب بالشعر أو فالشعر والرمن ﴾ 1975 ؛ و ﴿المفي والملكوت ﴾ ، و﴿المتاهات ﴾ ، و ﴿ الأصول الدر مِنْ فِي الشِّعرِ العربِي ﴾؛ وقد كتب عبه بحثون كثيرون سهم : يوسف نمر ذياب وقائق مصطفى وماصل بخاسئ وطواد الكبيسي وماجد السامواتي وروز غريجة وبشالة متنعبي الدين لبرادعي وعلى جواد الطاهر وعبد الحنار عباس وغيرهم،

وقد كانت الفراءة لذى الدكتور جلال الحياط هي المحطة الأولى في حياته، أما الكتاب فهو روائع السيا تأتي إليك وحلاصه تجرب لمبدعين من البشر (1).

والقراءة بديه أيصا النقيص الجهل والضجر والخيمة والنكد، إنها المبتدأ أو المسار والمآل دآت بنا عن أنعسنا أخرجتنا من ذواتنا حطمت نرجسيتنا أبعدتما عن مآسينا فشغلنا بأحزان الآنحرين ودم ترص بالاياب خاسرين وما انتهيناه (2)

وقد كان من المناديل بأن يكون للأدب العربي الحديث مكانة سامقة بحيث يضيف إلى مسيرة تاريخنا العريق بتكارا وجدة وإبداد ؛ فيمنح حيوية وطاقة مستعرة ودائمة مع إياته بان التراث زمل متجدد.

وبالاقتراب أكثر من عالم اخياط النقدي يجد المتعجص في ذلك العالم مرصة مثالية في رصد الصراع بين المطق و لحسن وذلك من خلال الوقوف على منظوراته الداتية للنقد ومنظورات النقاد لهذا التاقد معا من منطلق أن النقد عملية توالدية ذات لسق دائري تبدأ من لنقطة نصبه الى نتهى فيها

قكيف نظر الدكتور جلال الخياط إلى العملية التقدية؟ وما النقد الأدبي عنده وما علاقة النقد والأدب بالشمولية والهدفية؟ رما دعوته إلى الإيداع وما مواصفات تناقد؟ وكيف وقف من البنيوية والذائية وعلاقتها بتوجهه المقدي؟ وكيف تعامل مع المغالاة والتناقض وسرهية؟؟

هده الأسئلة وغيرها ستكون محور درستنا إذ سنطن منها إلى ما يكمل هذا العدن وهو نقد النقد الذي بني على ما كان من كتبات حول نقود لخياط لكتمل العملية النقدية

2

فضاءات النقد في كتابات الدكتور جلال الخياط:

ليس كل من يدعي النقد فهو ناقد، لعلك عرق د جلال الخياط بين الباقد وعالم النقد وآساد النقد فدالفد يجمع الموهنة والثقادة والتجربة والموقف لمتمير من الدفة وقمة الأدب مركب متخصص يعيد خلق النص بعص جديد قائم عليه . إبداع في طيه إبداع خرج من الإبداع بإبداع مغاير صعب جدا، ٥ (3)

والمتجاورون على النقد كثيرون ولو فرضا أن إسانا تعهد نفسه بالاطلاع والقراءة والترود من النقافة وواطب عمى ذلك عشرين حجة، ثم لما مضجت أدواته لوجد أن لديه القدرة أن يصير ناقد وان يكون منظما يبع مبهجا واحدا في لنقد. . . وإذا لم يكن الدكتور جلان الخباط

تأثري مزاجيا متقلب لا ثبوت له هي رأي أو موقف، إدن فما المهج الذي اتساعله ؟؟ (4)

سئل الدكتور لحياط عن أسس لنقد فعددها سناستجابة من المشين والمتلقي ـ ثقة المشيخ والملقي مالتقد الموجه المتاء ورأى أن يستبد الناقد بصراحة مشاهبة وإخلاص وجد . . . وأن لا يقصل بين الشكل ومصمون في العملية النقدية ما دام النص كلا متماسكا . . وتساحل أليس ما وصلت إليه القصة العربية والقصيدة الحديثة من مستوى جيد اليوم نتيجة ماشرة أو غير ماشرة لفاعية النقد عبلة النصف الأول من القرن العشرين؟ (5)

والنقيد عنده من وإن كان إبداع ثانيا يقوم على إبداع أول والنقيد عنده من وإن كان إبداع محرران في الأدب إن تحليب احبوهما محسر الثاني وتصادن، وإن النقد الحديث وبيد النقد القديم. وأن نقتقر إلى مجلات ثقافية مسخصصه لمثقد ويصحف ودوريات تقرد للنقد مجالاته ودوريات تقرد للنقد مجالاته ودوريات تقرد للنقد مجالاته ودوريات تقرد للنقد مجالاته ودوريات المناهد مجالاته ودوريات المناهد مجالاته ودوريات المناهد محالاته ودوريات المناهد مجالاته ودوريات المناهد وقا وتهريجا. وإن ما كتب حول المد يموق النعد الحيفي (6)

ودعا د. جلال الخياط إلى: إن الناقد لا يكول ناقد، ما لم يتبع ما اسماه (النقد الإيداعي) وهو عنده يعمي فضرب من الأدب أو ما أسماه أدب النقدة (7)

ما كانت كتاباته لتقدية تتخد مسارا الطباعيا تأثريا فهو ناقد الطباعي والنقد الصباع وإبداع رافضا لسوية والألسنية والأسموسة والدلالية والمحايثة للمش لنصى..

وقد اتحدث دعوته إلى الانطباعية شكل منهج محدد بعينه يقول * قنويد أن نعرق بين الدراسة والنقد في أن لأول عمل أكادعي أو فردي صرف والثاني إبداع يندرج مع الأدب (8)

و لتقد هند د. جلان لحياط أيضا موهبة شأنه شأن الشعر والقصة، لكن مشكلة النقد أن الموهبة لا تعطي تصرها من غير نقاعة. وأن الباقد الموهوب لا يستطيع أن يمثل مكانة نقدية بارزة ما لم يتسلح بثقافة منهجية والإ بأس من أن تكون أكاديمية

لدلك كان طه حسين ناقدا موهوبا قبل حصوله على الدكتوراه وكان محمد مدور ومحمد الويهي وعلي جواد الطاهر وإحسان عباس بقادا موهوبين قبل أن يتأبط أي وأحد منهم الدكتوراه وظل عباس العقاد كبرا في النقد أو سواه بلا دكتور ولا أقل من دكتور ولا حتى شهادة ثانوية ولم يكن الحرجاني وابن حدرم وابن طباطها العلوى دكاترة (9).

وقد أقر د. نعمة رحيم العزاوي للدكتور جلال الحماط بموهبة في النقد التي أليمته لأدوات بي أن متحطى المسلمات في عالم الدرس وسأى عن الحاهز س المطوات والأفكار، فضلا عن الأصالة والجمية من بلحية الموضوعات التي لم تنفت قبله أحدثه كمولة إلي شعو المتنبي حقائق وأسرارًا لم تكتشف وتصحيحه أن شاع من أوهام في الدرس النقدي . . . (10)

وهو الذي أعلن صواحة أن الشاعر أحمد الصافي النجعي حارج على فيود الأعراص الشعرية المألوفة والمتداولة بعد أن قضى الخياط وقتا طويلا وهو يجمع نتاج هذا الشاعر... حتى صار عبى دراية بأساليبه ومصاميته الأدبية... وقد نشر مجموعة ضمت ما لم ينشر من شعره (11)

كما حد الزهاوي باقدا وأن صعة النقد تقترن به وتلتصل به أكثر من أي شاعر آخود. لكنه لم يفلح أو لم يحاول أن يطبق آراءه النقدية على شعره ندم يبتدع وزنا جديدا ولم يحرج على أوزان الخليل ودم يلغ القافية من شعره إلا في قصيدتين سماهما الشعر للرسل (12)

وقد غلب على كثير من تلك الأراء الأصبلة لجمة في التوجه الانطباعي . لاسبما في نطراته للشعر كإلداع وفن... وطبيعة التعالق اللعوي والأسلوبي للدل والموصوع عند الشاعر لتتحقق مهمته كشاعر . . . فكيف داك ؟

نقد رأى د. جلال الخياط أن الشعر وكانة أنياء ووسط رواج ووسلة طلاق ومروح سعباعة وداهية لحقوق ووربر للعدل أو مقترح القصاء على الفقو. . وإن شعر الأعشى مثلا رُوّح سب سبعا وقام الشعر عند شعراء أحرين يجهمة وزير العدل وطرز مقالته بأبيات جميله محترة مارجا بين مختارات من الشعر العديم والشعر مغديث . لكته آس أن النقد عاجر هن أن يحدد للشعر أو أي فن مجالات وموصوعات معينة ويبقى للمواهب تأثيرها وحس اختيارها (13).

ودع إلى دراءة الشعر دراءة تعهم وتدبر بوصفه كلا لا برصفه أجراء وعطف مبعثرة فالا منفعة من «البيت الدي تقرأً إلى بيند عمر إجر القصيدة العام وقد صاع شعر وتبدد إبداع في خصم هائل من التجربة الدائمة (14)

وهكذ دفد كان د. جلال الخياط من مؤيدي الوحدة الموصوعية لأن اهتمامه بالمضامين لا دلاشكال فاقتطاع جزء من قصيدة بيت فيه حيويته ويفصله على جدوره كاقتطاع أي عضو من كائن حي، وحلى القصائد التي تفتقد وحدة الموصوع يجب أن تقرأ كاملة وأن يفكر الماقد بأحاسيس قائلها وتحربته ولا مد من علاقة تربط بيل الموصوعات التي تناولتها القصيدة كإطار يستظم أبياتها مهمة تعددت أغراضها (15)

ورحدة الموضوع يجب أن تتوافر في النص الأدبي وفي ذهن من يفرأ ذلت النص، لتنم عمدية فهمه بصورة متكاملة وإن من شروط هذه الوحدة عند الشاعر أن يعبر عن تجربة معينة أو موقف محدد، وعلى القارئ أن بلم بالظروف النفسية التي أحاطت بالشاعر حين بطم قصيديه

لأن قريق من القراء والنقاد لا يمكن أن يستوعبوا النص لأدبي كاملا لعجالتهم ولتشتث أفكارهم وأهواتهم ولحلطاً تاريحي ساد طريقتهم في تناول النص الشعري (16)

وتأخذ الدائية حيز مرموقا في أحكامه لتقدية وآرائه التظرية تها بجعبها تشط في بعض الأحبان فمثلا إن الأعراض الشعرية المعروفة كانت متماسكة ومتشابكة منذ فجر الشعر العربية إلا أن اختفاء المديح أحدث افيطرانا في هذه الأغراض يكاد يعصف بها جميعا، وإن ما يلف قسما من شعريا بدوامة عائية ويعيق سبيل عميته هو أنه كن في كثير من مصابه وسيلة ويبس غاية وأنه لم يكن عملا حلاقا مبدعا إنما كان وسيلة لكسب مادي أو شهرة أو تثبيت وجهة نظر، وإذا ما تجرد من هذا وذاك مهو أحيان يعير عن تأكيد دات الشاعر المتهارية وعن حرمانه الجنسي وتطلعه إلى أن يكون شهريار عصوه

وقد يتعاضى هن المنطق الحقيقي حين يتعره بآراء قد يصدق هليها وصفها بالمتجنبة والحانبة اللصواب أحيانا .. مثل رأيه أن المديح لم يرشع إلق محتويه المصدر الدريخي لكثرة مبانغاته وتكرار معانيه. 11

ليوضح سا أن فريقا من لشعراء مارسوه كوسيله ولم تكن هذه لوسيلة مشرّقة ولا يكن أن تخلق للشاعر أعدارا... ولا ينطبق دلك على آراته وأحكامه بل يتعداها إلى الدعوات الصريحة بترك المدح وتخليص شعراد العربي منه... وأن يتطلع الشاعر للحدث اليوم إلى صريق يشقه عن للدح والمداحين (17).

وقد تلقي به الذاتية في شراك الوهم والضابية أحيانا، حين يرى مثلا أن «ثروة المتبي كما يسمها هو. على المدبح لم نمس جوهره في شيء إلى مست حواشه وطواهره فقد كان أول شاعر جلس أحد محدوجيه يبي يديه. . ويالرعم من قصائد المتنبي لا أستطح أن أتفهم شحصية ميف الدولة ولا تبدو لي رؤيته إلا كرنما شجاعا أيه فقرة (18)

وحين علل سبب المدح عند النبي وجد أن اأبد الطيب المتنبي كان يحس بالمهانة أحيانا فيمسح في أماديجه ويشي على نفسه ويفخر بها ويغمز من تناة المدوح أو يهينه، (19)

منا فإنه يرى أن المتنبي لو لم يتخد من الشعر وسيلة للتكسب خصلنا ربحا على قصائد جديدة في مجالات أخرى أو ملاحم رائعة في عالم الفروسية والحرب أو أبيات في التأمل الفلسفي أوحت فيما بعد إلى شعراء كالمعرى قيسا من الأفكار الفلسفية (20)

بكته غالى في مسألة التكسب في «المتنبي الذي ملا لدنيا وشغل الناس ماز ل ثانوا على المديح. . . . ، وخرح من السجر فهام على وجهه يمدح من هب ودب حتى أنه مدح على بن المصور اخاجب بقصيدة فأجاره عليها بدينار كما فعل شعراء آخرون (21) . . !! ولا ينطبق هذا الأمر على علرته للمتنبي وحدة فقط

ويهو. لا يتروع وبسبب ذاتيته عن مناقضة بعض أطرط حاله للمبتلا دخو أن المديح والهجاء قبد أسهما في تطور لمشعر العربي إد قال تا فهؤلاء الشعراء الدين أسردوا في المديح . . . قد يأثرن بالقصيدة الجيدة في الهجاء والهديح بالنسبه لمقاييس عصرهم وما اشتهر أمرهم إلا لأنهم أكثروا من هذين العرصين (22)

ثم دل في موضع آخر معنبا ما سبق: الإكند أن ملاحظ بسهولة أن قصائد المديح تفتفد الأصالة ولا نتميز مطابع خاص في كثير من الأحيان.. > (23)؛ وعمل ذلك بالوقوف على الأطلال فعد هاجمها أبو بوس ثم عاد فبدأ أماديحه مها

ثم عاد وقتد ذئدة المديح قفد أثرت التحزيثية في فهم الأحرين لفصائدهم واستعلال البيت في المصيده للقرار الذي توقعه العافية ووهج اللهب الذي مأحد بالأمصار إلا أمهم لم يحاولوا أن مدرسوا شحصيات عدوحيهم بعمق ويبرزوا لتواحي الخاصة بهم والفكارهم ومشاعرهم

فكرروا المعاني القديمة من أن المدوح كريم معطاء شجاع وهي سيل، ودم يتطور عديج إلى عمل دني أو قصصي أو ملحمي مثلا أو إلى دراسات تفسية أو إلى أخبار تاريخية نستعين بها في تعهم المدوح والتعرف على عصوه (24).

والدائية في النقد سبب في ملاحة بعض الآراء وطرافتها عند د. جلال الخياط من ذلك أنه حين درس نعامل الشاعر مع المرأة وجد أن فعوقف الشعراء من المرأة كموفف الثقاد العباسيين من القصيمة حين درسوها بيتا بيتا. حرأوا شعر المرأة وقطعوها أشلاء، فهل تصح التجزئة في الحكم اجمائي على محلوق أو إبداع من محلوق؟ لا عتقد أن أحدا يقر التجزئة ميداً. . ولكن الشعر د لا يعترفون بهذه الكلية حين متحدثون عن المرأة . . قهم في أكثرهم مولعون بالتجزئة؟ (25).

ومن ذلك أيصا بساؤله هل أعجب شاعر أو غير شاعر بامرأه سوده. ١١١١ فهن التعرقة لعتصرية أوغدت عندنا في الوعى واللاوعى ١١٩٩ (26)

و لا يجد في موصوعات الفراق فالرخيل والودع نقعا إذ الس من السهل أن يستجدي المهاجر إقامته ورجوده في أرض غير وطنه... وبلده أصبح دائرة مغلقة لا ينقد منها ولا إليها أحد... (27).. وافضا مناوف من اصطلاح أدب الدسل وأدب الخارج إذ بنساءل اوبعد دلك كله. ما معنى أدب الماخل وما معنى أدب الحارج أو أدب للا يس نُفينا في الداحل وفي الخارج وقب الولادة وبعد الموتة (28).

ولا يبواني عن تأكيد أن هذه الآراء قد تقبح الآفاق للدارسين أن يبوسعوا في البحث في بعض تلك عظاهر من أيام الجاهبة حتى نهايات القرن العشرين (29)

ومن أهم مواقفه التقدية قاطبة موقعه من السيرية التي نبده وإن لم يسمّها عنما أو لم يصرح بلسك فقد رقض أن يكون التقد علما مثلما أن الأدب ليس علما وأن التزعة العلمية شاملة لكها ليست كية

مؤكد أن المعرف هي أيدا منقوصة بحكم كونها خاصعة لسلطه انتقص واسقص في كل حلقه من حنقاتها على مر العصور.... (30).

والأدب موصوعه متعبر ومنطور من بيئة إلى أحرى ومن رمن إلى اخر رافضا انتصيل والتمعيد للنقد بموانيل واقيسة وأرقام ومعادلات، فانقد ليست به قاعدة ثابتة واحدة وابه لا يبقى على حال ولا يستوعبه تمط ولا يحتويه قيد ونطل قضايا النقد تحمل معها قدرتها على المدنشة والرد و لإصافة والحدف. . (31).

ولعن سبب حوضه في هذا المصبدر عائد إلى استقرار توجهه النقدي على الانطاع في الإيداع، لاسما إذ عمما أن مؤلفه (المدهات) جاء بعد عشرين عاما من الكتابة في حقل الانطاع؛ وحين أحس بالتطورات الهيئلة التي شهديها عوالم انتقد حاول أن بدلي فيها وأن بحوض عمارها وبدحل محاضاتها لعله بستطع مواكمة أوارها والإسهام في صيروريها.

ورد أي الجقد بخملية تتراوح بين العلم والقن معاد وأن العلم ملاد الإسدن في تحقيق ما يطمع إلى في رحلة سعى من حلاله إلى لهسمة ومعرفة المجهول. كم رفض أن يكون العلم شمار البقد مستقربا من الذين يدعون إلى العلمية علم يعودون ويلعونها الحاضمين شائبة العقل والإحساس وليس بوسعهم أن ينترموا واحدا مهماه (32).

ودها إلى أن يكون النقد على أنواع لا تخرج عما سماه الجانب الإيداعي معمنا على تقسيمات متبعة سقد كنقد عمني انصاعي ونقد أكادعي ونقد بنيوي سائي ونقد إنشائي . (33).

وهو من دعاة النقد الانطباعي لأن المنقد نقد الحياة كلها والأنه واسع سعتها . محاولاً أن يتذكر أمثلة من هذا النقد الذي أسماه إبدات أو أدب نقد مقرباً معناه من عير المجال الأدبى فاكبر نقاد الثورة العرسية هو ستيعل رفائك

في روايته ماري أنطواتيت. وما قرأه عن جبران ونقد ميخاتيل نعيمة ومالك بن الريب ومأساة الحلاج لصلاح صد الصبور. . فكلها نقد إبداعي وقد آمل يقيد أن كل كتابة إنشائية هي نقد وكل موضوع فيه ثراء فكري هو مادة لأدب النقد أو النقد الإيداعي 11 متخلا من النقد جسا أدماء متوسما عا لهمله رولان بارت حيل ألعى كل إنجازاته المهمة السابقة في عالم النقد ولم يسمها سبوية متها إلى أن على لناقد أن يمنح نفسه للكتابة . . . وأن يتحول بدوره كاتبا و يصبح النعد عارسة للمعنى . . وأن يتحول بدوره كاتبا و يصبح النعد عارسة للمعنى . . وأن

لكن هل الإيداع عنده يعني التقليد والانباعية ؟!

الحواب كلا؟ فعي مقابلة معه رصف كلا س الابداع والإتباع كالآتي اللاتباع مطلق عام مهتد إلى المصي والابتداع مقيد بلحطه وجوده ليحترق المستغبل داك جزء مستلب قلق وهدا كلّ إن تعرفت فيه الأجراء أنهدمه. . (35).

ورفض استحدام مصطلحي التقليلة والتجديد إلان معادلة الابتداع والإيداع سوف تلغي مغولات عاشة تنسع وتشيع حين تطعى موجات من النكرار والتناسخ وضمور الإيداع (36).

ولم بصرح الدكتور جلال الخباط أنه مع الجديد أو هو ضده نقليا ، فهو بشعر بنوع من المتاهة والضلال إراء التدفق الهائل سنيونة وما بعد السوبة وإن بم يسمها علنا في كتابانه كلها وأنه ابعد التدفق لموجات النقد الحدثة لو قدة التي بدت طاغية وحركت فكرا وأدت إلى برجمات ومؤلفات وبحوث ، : عادت الحياة إلى تلك المتاهة بتوهيج حديد واشتد الرأي ونقيصه بين العلم والقرة(37).

ولعل هذا ناتج من شعوره أن النقد مدهة، فهو لا يلزم مهجا محددا بعيته ولا يجمع بين المناهج السياقية والنصية . 1111

لكن هل يعني هذ أن الطباعية الحياط ودائيته في

مسار المتهجي فد أوصلته إلى منهج تكاملي تواهمي داخل العملية النقدية بتوار وتوارن مثالي ؟؟

لفد تطرق في دراسه له عنوانها (من فضايا النقد الأدبي في العصر العياسي) إلى قضية عمويه النقد والقراءة وكان متحيزا إلى الانطباعية. (38)؛ إلا أنّ فكر جلال الخيط الانطباعي لم يتنكر للموضوعية غاما، ولذلك فيه لم يعلب المضمون على الشكل دائما وسم تعطرف كرادبكاني يمسي والا كلبيرالي يساري،

ولهذا راح يفرق بين مرحل القراءة في العملية التقدية إذ قأن عمية ستيعاب القصيدة القديمة لا تتح وقتا للتأمل لآني فآمام المتنفي فرصة واحدة للسماع ولكن بالقراءه يمكن أن يخترق النص مرات ومرت وأن يتناسي الاندسج به وكلما راده قراءة ارداد فهما واكتشف شيئا جديد، حتى إذا جاءت نظرية القراءة وحدد من يؤكد أن ختلفي يعيد إنتاج النص من جديد. . وتبدو للقارئ مكافة سلقمه لا تقل عما يشمتم به المبدم (39)

روئفٌ قَارةٌ مندهشا متعجبا وتارة مستقرئاً ومعقبه ومقدما بأن تلك المواكبة والتطورات في عالم النقد هي مدهة أو متاهات - ترى لماذا لا يصرح بأن كلامه في المتاهات موجه نحو السيوية ودعاتها ؟؟

أتراه يوافق الباحث د. إبراهيم تساهرائي مقته وحنقه على دعاه السيوية ؟ ثم أليس من حق النقد كعدم أن بتطور ومن حقه كفن أن يتدع ؟ فلماذا مناهة؟ ولمده التبه والتخط؟ أسبب غياب التأصيل والرماده أم بسبب العشوائية والحرفية ألم بسبب الحدة والحداثة؟ (40)

ومن قصايا النعد التي دخلت المتاهة أيصا شعر التعميلة وكذلك عضية الإيقاع وأوران الخبيل وقصية التنقي. . فلماذا يا ترى عبدها مندهه ؟! وكيف تعامل معه؟؟ !!

لقد كان موضوع الايقاع الداخلي والخارجي اهتمامً

قاده إلى أنه ليس عن التناع المحدثين فقد وقف ابن لأثير عند النثر والدي وجد أن فيه إيفاعا أيضا. وأن د إحسان عباس أكد أن الشعر مقبد وانثر مصق واجدا أن أصحاب فصيدة النثر قد تحرروا من الأوزال وتكرار لأبيات، وأن فيام هذا النزع من الشعر على مبدأ إيفاع المكرة قد حرره من مبدأ البيت ومن جزئيه لتعبير والموسيقي التفليدية. وفد تعد فصينة النثر شعرا إن نجحت في أن يكون لها إيفاع داخلي لفظا ومعلى يقوم على موهبة عالميه لأنها تلغي أو لا تعترف بالإيقاع خارجي أي أنها تصنع إيقاعه بذاتها (41).

وعلى الرغم مى نقدم من ارائه؛ قان د. حلال الحاط سقى باقدا شموليا فهو سجمع بين الموروث والوافد من لتقد ويسم بأعلام النقد الغربي جنا إلى جب أعلام التقد العربي مع إلمامه بأدب تعرب والشرق ممتلكا حب مقارنا مورز، ومؤمنا بالشعر إيانه بالنثر (42).

هذ. من ناحية الممارسة النقدية أما من ناحية للمارسة الأكاديمية ؛ فإن د جلال الحياط كان أستاذا جلهميا بمعلى الكلمة فقد كان يرفض أن يرجع الأسفاذ الخامعي صنه لى كتبه لأن في دلك إلزاه الطالب بذلك الكتاب وباراه الأستاد؛ إد يقول : اأنا رفض ذلك غاما فيست الدراسة الجامعية تنجيحا بتحفيظ ولا الطالب الجامعي صدى يردد ما قاله أستاذه دون طاش وبما أنه تحت وطأة الدرجة والامتحان فإنه سيلتزم بهذه الآراء حتى ولو كانت خاطئه ويلغي شخصيته وتعكيره ورأيه الخاص . . . كانت خاطئه ويلغي شخصيته وتعكيره ورأيه الخاص . . . والاستاذ لحقيقي هو الذي يرجع طلبته إلى المكتبة برمته والأستاذ لحقيقي هو الذي يرجع طلبته إلى المكتبة برمتها بكل ما تحتويه من مصادر حول الموضوع الذي يعنى بندريسه وقد تكون لديهم آراء كثيرة ووجهات نظر متباينة نظرح في المحاصرة وتناقش ثم بترك للطالب المدجل ليرى رأيه فيها ويحدد موقفه الشخصى (43).

ولمل من المفد أن بدكر بعض من آراته النفدية القيمة التي كان له قصب السبق في طرحها:

ـ طه حسين ومحمد مندور أدبا دوريهما ومضيا

إن وضع المثال في لشعر و لنقد والقيام بالمقاربة
 إحياط وشل للقدرات والمواهب.

التكامل الأدبي يعني أن يقوم بص جديد عبى بكرة سابقة أو أسطورة شائعة أو حدث تاريخي أو أن يقوم النص الثاني على نص أدبي أون بينشأ لدينا التقد المدع الدي هو نرع "خر من الأدب .

ـ الدعوة إلى رقض التجزيئية في لنقد لأدبي (44)

ـ الخروج من محتة الشعر الكبرى يكس في الدراما.

ــ النماذج لزهاوية والرصافية لم تصمد أمام الرو د إلا إن المسألة اختلفت مع الشعراء الشباب

يه الدعوة إلى إصمار مجلة للنقد الحديث

د اشعر العربي الحديث بدأ بعد الحرف العالمية الثانية لأنه حمل التحديد على يد السياب والبياني (45)

وقد مكون على اللاقت للنظر أن الدكتور جلال الخياط كان من البشريل التر المتلقي في النقد وأن هذا الأثر أو الدور قد عرفه الشعر القديم؛ فقد كانت هناك اتجاهات نشير إلى اهتمام الشعراء بالمتلفين واحترم أولئك لهؤلاء . وإلا لماذا كان زهير بن أبي سلمي ومن شابهه يحشون الخطأ . ويبقون النص حولا عسى أن يكتشقرا فيه صعفا لا يلبق بهم وبمتلميهم ؟

و يظهر من هبا دور المتلقي وصلابة النقد في تبرئة
 النص المقدم إليه من العيوب قبل ظهور تظرية لتلقي وما
 إلىها برمن بعيد (46).

كما أن من آرائه انتجديدية أيضا اأن الرفض المطلق للماضي لا يمكن أن يبرره منحى أو اتجاه فكري ولا يمكن إلعاء اخاضر الكني والعبش في الماضي. . .وان الترث عملية مستمرة عبر الماضي والحاضر والمستقبل وأي قطع زمني في هذه العملية دليل على معاداة التراث

والوقوف نسلم وشل حركته ماسم الحفاظ عليه والحرص على معطياته (47).

أما عن آرائسه في التنفسي وموقع المتلقسي وأفق التوقع وجماليته؛ فقد كانت له وقسفات جريئة وعفوية لدور التلقي وجمالية التلقي والقراءة والقارئ في العملية الإساعية لا سيما هذا الأخير الذي وجده قد أضر بالشعر لا سيما مقونة (لكن مقام مقال ومطابقة لكلام للقتضي الحال) فلماذا ؟

نقد حاول أن يعدل ما تقدم بأنه ديكرس التكسب ويربط لاوعي الإرساع بوعي الغائل للمقام وملاءمة المقال به و تشكيل الشعر طولا وعرضا على مقاسه ولا قدرة عالم لدى متبني عذا الحكم سوى الموقع الذي يشغنه للمدوح فإذا ما عزل اختلف مقامه وأدى هذا إلى أن يتعير مقال الشعراء أو يتلاشى أو يرول أو سعلت دم وقيريحاء (48).

وقد رأى د. الخياط أن مكانة القارئ ارداديم مع بروز الشعر اجديد (الحر) أكثر من شعراج الإصلاح ولم يعد للخطابية والشعاهية أهمية فقد حلت محليه مسجاة الشاعر ختلقيه على ثورى، على لرغم من أن هناك شعراء يضطربون بين اسبعاع و لقراءة. . واجد أن المستوى الحضاري و لايداعي بدأ بالاهتمام باختلقي (القارئ الذكي النقاد) الذي كان دوره من قبل ينتهي بالتاره أو التصعيق (49).

لكن مع كل ما تصم هفد شكلت قصية التلقي متاهة عند د. جلال الحياط. . فلماذا ياترى؟

لعل سبب ذلك مرده إلى اعتقاده أن اقصية التلعي وسايل الاعتمام بين المبدح والنص والمتلعي قديمة حديثة لم يتم فيها تعليب أحد الأقطاب الثلاثة بعد، ولم يتوصل باحث إلى تواز دقيق قائم بينها وبيدو أن طرية التلقي تربد أن تثأر الإهمال أصاب المتلفي دهورا، فجعلته يعيد إنتاج النص وبنافس المدع أو يؤيله ويعود ثانية الفصية.

لمن يكتب المبدع وهل يتخد للضمون سمتا واحدا أو يتابن باختلاف متقليه ويتجدد باكتشافهم أشباء مغايرة فيه؟ مناهة يحددها ويبويها ويقدمها إلى النقد الحديث هدية رائعة» (50)

وإن الحديث عن القضية أو لنظرية وإن لم يسملها قائمة على استنتاج سطحي وليس على دراسة معمقة وأن أنفاظا مثل (موت المؤلف مركرية النص فاعلية المتنقي) كانت ثبدو وكأنها فواصل بين منهج وآحر ولا يربد الخياط أن يعترف أنه ناقد تقليدي يغلب الرؤية السباتية على الرؤية المداخلية

وفي جانب دي صلة جعل الخياط من المتلقي مقياسا خيريه لنص الشعري التراثي، إذ تكمل احيوية المرضوع الشعري التراثي في أنه لا يعيب على دائقة المتلقيل لأن حيويته مديهيه وإن النهى قبل أكثر من أربعه عشر قرنا البكاء على الأطلال الموضوع الخالد الذي يحتوينا ويحزننا ولا من حبيب صانع في الصحراء ولكنه صائع في الايهاب يتلاشى في لخلايا ولا تنعثر وفي الذكريات ولا يروله (51)

وعن أبى التوقع وعلاقته بمقتصى الحال وجد قأن مقتصى الحال مكاد مقصى على لحظات الإبداع بلا وعبها المنتح لأن هذه الحال سنظل بإراء الشاعر شاحصة شاهرة سلطتها علمه بطابقها لكلام معملية منطقية عقلية واعية انتهازية تتوحى لرمح فالشعر هنا ضوب من النجرة (52)

3

كتابات الدكتور جلال الخياط وفضاءات بقد النقد :

لقد شكلت كتابات الدكتور جلال الخياط ميمان رحبا للنفاد العراقيين والعرب لما حملته من أفكار جريثه وأطروحات ريادية وتحليلات فكرية ورؤى عملية للشعر

والنقد معا؛ إذ عمد النقاد إلى استقراء تلك الكتابات وتحليلها وسبسر أطرها ودهم مستويات تركيبها، وينائها من أجل الوقوف على طبيعة التوجه المنهجي وآلميات البناء النقدي عند المكتور الحلال الخياط؛ سواء أكاموا مؤيدين و موالين أم كانوا مخالفين و مقدين..

ومهما يكن من أمر الاختلاف أو الاتعاق في الرؤى والأفكار؛ قإن تلك الكتابات حرك عجلة الإيداع النقدي وما بعد النقدي، ووضعت حجر الأساس لهذا التخصص التقدي المهم وباختلاف مستوبات أولتك النقاد ومواهلهم وإمكانياتهم. وسلحاول أن لقف عند ما كنه بعض أولئك النقاد حول كدات در جلال لحاط لنقلية، بدما من كتابه الأول (الشعر العرقي لحديث مرحلة وتصور) العلمة لأولى (الشعر العرقي مكتابه (جنون الشعر) لدي طع معد وفاته

وندأ أولا مع كتابه (الشعر لعراقي مرحلة وتطور) الذي استقص اهتمام النقاد بذاك؟ إلا أن الطبعة الثانية للكاب حميت باستقصاب واهتمام أكثر المال حقيب به الطبعة الأولى نظرا للتعبير الدي أحدثه اللولما في هيكلية الكتاب بقصوله وماحثه

وقد أشار الماحث طالب مهدي المنه جي إلى أن الطبعة الثانية للكتاب محتلفة تجاما عن لطبعة الأولى الصادره عام 1970، بسبب الإصادات. وقد أعطى استعراصا لعصول الكتاب ومحتوبات كل فصل وييس كيف أن المؤلف فض مصطلح (لشعر الجديد) على مصطلح (الشعر الجديد) على مصطلح (الشعر الجديد) على حول الكتاب نقسه في كتاب (مدارت نقديه) (53).

وكتبت سهام جيار عام 1986 دراسه عن الطبعة الثانية للكتاب عينه، ذكرت فيها أن أكثر فصول هذه الطبعة حديدة لا غلامه لها بالطبعة الأولى وأن المؤلف قد بدأ تأليمه عام 1960 ومن ثم نشره عام 1970. الكن وبعد ربع فرن على نشر الكتاب استجدت أمور

وظهرت آراء وتغيرت مواقف وزال انفعال. ومن ثم ما عادت الطبعة الأولى ترقى إلى ما يريده لها من قاسك لذلك شرع الباحث بإعادة المأليف. . !!

وقد كانت هملية الإعادة تلك أصعب من كتابة موضوع جديد، نظرا لرغبته في أن تثير لدى الشعراء تواحي خاصة تعردوا وتميروا بها وقد النهت ناقلة عن المؤلف قوله * اسررت بما أنجزته في لطعة الثانة التي لا أتوقع أن تجوز عدمها طعة ذلاته (54).

وقدم الناقد قاضل ثامر نقدا لكتاب (الشعر العراقي مرحلة وتعلور) مهتما تحديد الدكتور الخياط لدلالة المصطلح الحديث على الشعر العربي. . مسجلا على المؤلف أنه قد ارتكب حعنا جسيماً باعتماده للطلق على التحديد الزمني لمداول المصطلح الذي لا يأحد بنطر الاعبيار السمات الفتية والمعنوية للتجارب الشعرية التي نتمي لهذا المصطلح إذ يات من المكن إصماء صفة الشعر الحديث على أشد أنماط الشعر تقليدية وتخما الشعر الحديث على أشد أنماط الشعر تقليدية وتخما التي فهورت وم تؤال تظهر في ساحة الشعر العرقي ويحبله إلى ملاول تاريحي بحت لا يحمل أيه دلاله نقليه معينه كما يثير أمم لنقد خديث مشكلات جديدة لا يمكن العكك منها (55)

رفد ألصق فاضل ثامر صفة التقليدية بالدكتور جلال خياط ودلك لأنه أثر مجارة الباحثين الآخرين في تقسيم نطور الشعر العرقي إلى مراحل ثلاث. . . وإن كان فريبا إلى حد كبير من التقسيم الذي طرحه عبد الجبار البصري في دراسة نشرت عام 1957

لكته ناقض نفسه في هذا الشأن؛ فتبرة يرى د جلال قد هني بالتقسيم الرمني وأهمل الملامح الفسية؛ وتبارة يرى أنه حاول طرح تقسيم بدمراحل يعتمد إلى حد ما على استقراء أهم لملامح ألفية التي تسمها دون التقيد بتقسيم زمني أو تاريحي (56)

كما أولى الأستاذ فاصل ثامر مسألة المهجية اهتماما ملحوظا، واحد أن الدكتور جلاب اخياط كان مسركا يوعي لهذه المسأنة لأنه كشف في المقدمة عن خطته المهجية، وأنه آثر لسهولة البحث تقسيم الشعر لعراقي إلى مراحل ثلاث . كما أنه خصص سطورا باهنة وغير مجدية للتعريف الموجر بعدد آخر من شعراء هذه المرحمة على حد قول فاضل ثامره وأضاف وإلا أن أحكامه لا تمتلك أساسا يدعمها فلحن لم تكتشف تلك السمات تمتلك أساسا يدعمها فلحن لم تكتشف تلك السمات المشتركة بين تجاوب شعراء بخنعون لعة ورؤبة وتجربة كالصافي النجعي وحسين مردان والحواهري، ويلدو لك أن البحث بقا كان مجاري هنا الدكتور داود سلوم الدي سبق له وأن استخدم مصطلح المدرسة المستقلة أو المدرسة للمنتبة للحديث عن عدد من الشعراء كان منهم المدرسة للمنتبة للحديث مردان أيصاه (57).

ولم تكن لرؤية المعارنة ببعيدة عن فاصل شهر وهو يتناول بالنقدكتاب (الشعر العراقي احديث مرحلة وتطور) فقد عارد بين كتاب الخياط السابق وكتاب علي عياس عمران (الشعر العربي لحديث في العراق انجاهات الرزيا وجماليات النسيج) 1975؛ وأمهما البلتقباد في المظهر ويفترقان في الجوهر افتراق كبيرا، مسهجا وتناولا وتبويبا بينما يثيران مشكلات النقد الأكاديمي، (58). .

قد أشار الباحث قاصل ثامر إلى بعض تلك الشكلات ومنها "

أ تماويهما الفترة رمنية واحدة.

2) عنايتهما بتجربة شعراء النصف الأول من هما القرن المتمثلة في تجارب لزهاوي والرصافي والكاظمي والشبيبي والجواهري . لكنه حوعمى الرغم عد تقدم لم يخف إشادته برصانة الخياط وتركيره في والوقت الذي يلجأ فيه الدكور الخياط إلى أقصى درجات التركيز والإيجار دون أن يغض

محاوله إيجاد الذرائع والمبررات لذلك الإيجار الذي عالبا ما يحل بالبحث سعه وعمقا نجد أن الدكتور علو ن على العكس من ذلك تماما بمنح عسه الحربه الكاملة للاستطر د والترسع الرائدين في بعص المواطن التي لا تتطلب دلك، (59).

كما قارن ييهما من ناحيه ٢

- 1) الصطبح لنقدي
- 2) التصنيف والتقسيم إلى عصور أدبيه. .
- (3) تجاهات تقدية وعتبه. . منتهيا إلى أن الدكتور جلال الخياط قد وفق في تحديد مدلول المصطلح الذي يتعاس معه وهو مصطلح الشعر الحديث. .

هذا إدا علمت أنه كان قد رأى أن هذا التحديد الاصطلاحي عدجه استدراكا ثاليا في موحلة لاحقة من مراحل إعداد البحث. . كما لاحظ معارقة أخرى هي اقتصاده لكلي على دراسة المحاولات التجديديه لشعراء الشعو الجر ولم يجول دراسة التجرب الشعوية الأحرى التي الإيتمي فيلشعو الحر. . . وأنها كانت متزامنة مع حركة لشعر الحر. . كما وجد أن وضع حسين مودان مع الجواهري والتجعي ضمن (المدرسه المستقله) هو الدي جعر مصطلح (الحديث) غائماً عنده (60).

وأشاد الدكتور على حداد حسين بالداقد الدكتور جلال الخيط معرجا على ما ألمه نس هدد كبير مس الدراسات والمقالات والمافشات التي تورعتها محلات وصحف عربية ومحلية وإنها لو جمعت لشكلت إصافه أحرى لجهوده الدائبة في النشر والتأليف ومنها كتاب المنفى والملكوت.

وأنه في حقيقته متابعة جادة للنص الايداعي تتأمل عوالمه وتحاوره وتستحلص منه رؤية وموقعا من خلال مشاركة وجدانية تتوصل حد الاندماج مع النص الشعري. . وهي قراءة متأنية تخص مؤلمه وتستجيب

إلى مكونات معرفية عبر مسار طويل من التسع والمعاجة والتأمل في ما حواه النص وحده

وذهب على حداد حسين إلى أن الطبعة الثانية لكتاب (الشعر لعراقي الحديث مرحلة وتطور) هي إعادة تأليف ومناقشة مستميضة الأفكار جلال الحباط وقاعاته التي لابد أن يكون قد جرى عبها تعيير بعد ثماني عشرة سنة من تقديمه نها؛ فأضاف فصولا عن شعراء لم يتوقف عدهم سابقا وأضفى على قصول أخرى ما استجد بديه من وعي وتجربة وأفكار...

ويمكن أن نحصر أهم لنقاط الني عالجها علي حماد حسين في نقده جلال الخياط ما يأتي .

أشادة التي أطلقها جلال "الخياط بضرورة تجاوز القصيلة الخائية إلى أفاق القصيلة الدرامية

غيرورة النظر إلى النتاج الإيداعي برصفه حاله
 منصلة فلا ندرس بينا ونبرك القصيدة (61)

ويقف الآن عند كتابه النائي (الشؤر والؤس) الدي صدر عام 1975 ونال اهتمام النقاد لمراقبين والعرب ومهم الأمتاذ خالد البرادعي الدي كتب دراسة عنوانها (الشعر والرمن والبعد الواحد في النقد) واجدا أن الدكور جلال الخياط وعبر عدد مركر ومكثف من الدراسات النقدية التي جمعت فيما لعد يكاب صدر عن وزارة الإعلام العراقية قد حاول أن يوجد بعدا خاصا في مسارات لفكر النقدي وذلك البعد هو الرمن وقيمته لدى الشعراء ،

كما معى جاهدا إلى أن يؤطر هدا البعد منظرية متكاملة في النقدة مثلما معل كثيرون في دراساتهم عن تفسير الأدب من وجهات نظر متعددة كعلم النصن والرمز والأسطورة وغيرها...

وعلى الرغم من أن ناقلنا الخياط سنطاع أن يسجمع أفكاره يوعي ويخوض متسلح بنظريته في أعمال

شعرية قديمة وحديثة ليستخرج الكنز الدي يتحدث عنه طويلا إلا أن لبرادعي رأى في نظرية الحياط الزمنية في النقد؛ أنها ذات بعد واحد .!!

ولا شك أن هذا الاستناج حاصل كما يرى البرادعي من أن الدقد جلال الخياط لم يتعرض لأي عنصر من عناصر الفيمة الحمالية في أي عمل شعري تعرض له بل اكتفى بالبحث عن عصر واحد هو الرس من ديه فيمته ومساره وإحساس الشاعر به خلال عمله الأدبى..

واهتم الناقد خالد البرادعي بمرص فصول الكتاب واصعا إياه بمهم واجديد ومعتمدا طريقه في الثقد سماها (ذات النظرية أو البعد الواحد). . التي عثملت الحبابة وهي للبعة من أن الناقد قد أسقط كل الخصائص الجمالية والفية من العمل المتقود في أثناء المحث عن دعالم لنظرته . . و هي طريقة جيدة لأنه تشبع النظرية درابيد وإعليلاء فاساقد الدي يعتمد علم النقس كمدحل لى: لنقد يتجوّل البدع بين يديه إلى مريض يشعل فيه مياضعه للبحث عن مكنوبات ذئه. . . . والذي يبحث عن الحادثة التاريخية يتحون العمل أشاء بحثه ص البعد لرمني مي الشعر إلى عمل تاريخي؛ الأنه تغاضي عن فرز لجيد والرديء من الشعر مقابل البحث عن الإحساس الرمني... ثم يضيف الركم كنت أتمى لو اعتمد الدكتور الخياط منهجا نقديا متكاملا يكون اسعد الزمني قرعا من فروعه وبذلك يكون عمله إصافة توعبة إلى لنقد من حلال إضافة النظرية الرمنية عليها" (62).

وعرص النافد يوسف نمر ذياب كتاب (لشعر والرمن) على طاولة النقد.. وأن فصول الكتاب قد توحي بحرث نقدية لموصوعات أنهكتها الدراسات الكلاسيكيه وهو كثير ونحن نظمح بالأكثر.. آملا من البحث أن يثني بدراسة ينطبق منها مما محا به كتابه (الشعر والرمر) ؛ لكنه أخذ على الباحث تكثيف بعض الفصول .

ولهذا السبب فإنها لم تستطع أن تضع ملامح واضحة برؤية الشعراء الذين تناولهم إلى الرمن. . وهذا ما أضاع على الدكتور جلال الخياط حسب اعتقاد الناقد فضائل انتباهات ذكية وواعية بنها في أثناء العرض. وأن فهمه لمصنف الأول من الشعراء اللاوقتين فهم ذو رجه وحد أن للمؤلف عن وجه احو منه في بحثه عن (رمن التواسي). . . لكنه استدرك المسوّغ لهذا الفقد أو الصياع أن المؤلف في فصوله عن الشعراء والمعمور لم يلتزم رؤية تصنيفية منهجية الحكالت استشهاداته الشعرية تكشف أحيانا عن أنه انتقائي في إيراده . .

ورَهم الناقد يوسف غمر ذياب أن الدكتور جلال الحياط في (الشعر والزمن) قد طلع عنينا بكتاب نقدي متميز يجمع بين المهجية في البحث والحس النقدي الماقد ببعديه : الذوق والدكاء.

ولهد فإن الخياط حسب رأي النابد قد نجاور كثير من لكتابات والكتب النقدية التي تضطرب بيها الفكر وتتزاحم في سطورها الافتاسات وتحقل بالهديهيات، فلا يخرج منها القارئ بطائل أو لا يكاد وانتهى إلى دعوة لقراء والمهتمين بالأدب إلى مراجعه الكناب ولقده (63)

وعدر الإشارة إلى أن الباقد يوسف غر دياب وبعد مرور عشر سبوات عديدا عاد إلى تباول الكتاب من جديد ولكن بحماس أقل واجدا أن لكتاب قد طغى عليه الاستشهاد بالمقطع أو ألبيت الشعري وأن ألعاظ (لزمن واليوم والغد والساعة) عليسة، وموضوعة الزمن متشمة يتطلب من التقد الأدبي أن يسمعين برؤى محتلفة إلى الزمن كالرؤية الفلسفية ولمرؤية النفسية والرؤية المنسية والرؤية النفسية

ويقود، مقد جاسم العامف لكتاب (الشعر والرمن) لى حقائق منطقة ووؤى فكرية موضوعية معيدة عن الدانية والانطباعية. . فقد كتب عن (لشعر والرمن)

من خلال طرح فكرة التواتر لزمني الذي مس حياة الإنسان في مختلف العصور خاصة في النصف الثاني من هذا القرن وقد جاهد لأن يجد الانعكاسات المتناسبة مع نظريه للزمن وماهيته في علم الأدب عامة والشعر بشكن خاص وهو بهذه المحاولة قد وقع أسيرا للنظريات المدلية والأفكار المجردة والشكلية التي تجد في الزمن شكلا من الالعمالات الداتية . وهو بهذا أيصا قد مارس القطيعة مختارا مع الأفكار العلمية التي أثبتت أن الزمن حقيقة موضوعية قائمة .

وإدا كانت فكرة النواتر الزمني بهذا البعد الوؤيوي وإن س الطبيعي أن يجد الناقد حاسم لعيف أن سؤلف جلال اخياط قد رقع في مأزق شكلي وهو تقسيم الجنس البشري إلى أصناف : اللاوقتيون -المتسق ذهنهم بزمنيه صائبه صنف عكرس .

ولأحل دلب تصور الحياط أن هتلو حاء بتوقيت حدمد لكن الزمنية سحمت هتلو وعلى لانك دنه حلّف يعده رمسة خديبة من هده التصورات عن لزمن والزمشة باسمة للوجود البشري...

وتلمّس جسم العابف مقولات متناقضة في نظرية الرمن وعلاقتها بالأدب والمن قإذا كان المقاس الأصمح للمحكم على صلاحية أدب وفن ماه هو الرمن، فإن س الطبيعي أن الزمن ليس هو المقياس للحكم على نتاج ما. . وأن الشعر الحاهلي قد أدى دوره بشكل مثير وقدم لد خلاصة عصره، لاسبما إذا كان هذا الشاعر يتحه إلى المصي للابتعاد عن وقعه . . !!

وهذه الآراء وعبرها يجدها العابف متناقضة بين حلاصة العصور وقهم الناحية الرامتية وتساءل : كيف بمكن أن نصل إلى وجهة نظر نقدية متسجمة مع نفسها ومع معطانها تجاه شاعر قدم لـ حلاصة عصره؟

إن عمومية الطرح وسرعته قد أوقعت الباحث الخياط في إشكال غير محلول؛ فإذا كانت العودة إلى ساضي

تعد ردة فعل للرعب الدي اكتسح الإنسان الوفيع؛ فإنَّ النفاد إلى المستقبل برؤيا واضحة ربا بصيبه بالشح الحضاري. ولأنه غير معني بالتحليل فإنه قد تجاوز هذه المسألة إلى موضوعة الأدب المتكامل التي حاول فيها أن يقدم تضورا عما يجب أن يكون عليه الأدب المعاصر.

ولهذا السب كما يرى الناقد أخذ د. جلال الخياط عن على المسرح العربي سكونيته وعلى الرواية بعدها عن في القرن العشرين والشعر سقوطه في الأشكال الرئسة والغنائة والقصدة الحديثة بعدها عن مفهوم الحدائة ومقابل كل ذلك يطرح مفهوم الأدب المتكامل (65)

وعد الناقد عبد الحمار عباس كتاب (الشعر والرمن) إسهامة طبية في ميدان جديد ومتعثر من ميادين اسراسة لأكاديمية النقدية تعجل بفتح باب كبير ومصيء باقتدار، وهو جانب يكاد يكون مجهولا مهملا في تراث الشعرى (66)

ومال كتاب (التكسب بالشعر) اهتمام المقابر وبمهم رور غويب التي أعجبت بمهجية الطريخ النهدي ووجدتها مستوفيه لشروط البحث العلمي وأن الباحث الخياط قد استنفد مضادر السحث بمراحعة أكثر من خمسين مصدر كل من اقتباساته العديدة جامعا كل ما أمكته جمعه حول الموضوع من أخبار ونوادر وأحكام وتعليمات وزود الكتب بفهرس كامل للأعلام.. وأنه أورد نحذج من شعرهم لتكسبي . لكمها أخدت عليه عدم تعليله سبب غلبة هذ الغرض على سائر الأغراض الأحرى ولم يعرج على الغاية الجمعية من خلاله وعلاقتهما أي الشعر والمدح بالنقليد والدعاية والإعلان (67).

وأشاه يوصف نمر ذياب بكتاب (التكسب بالشعر) واحتفى به أتما احتفاء لأن الساحث لم يكن مجرد دارس أو مؤرخ تقلدي يذكر كما اعتاد مؤرخو الأدب العربي

من قبله ظهور الشعراء المكسيين بالشعر عن منطلق ضيق في عصر قبل الإسلام وانساعها في العصر الأموي... بل درس الحياط وظاهرة الكسب في الشعر دراسة فنية نقدية بصنف الظاهرة في اتجاهاتها لمختلفة ويعلل أسيابها المتعددة عبر العصور الأدبية ولا ينظر إلى العصر الأدبي على أنه وحدة أدبية لأنه كان ناقد أدب لا مؤرخ.. (68)

وإدا رقعنا عند كتاب (لمثال والتحول في شعر المتني وحياته) 1977 ؛ فإننا مجده قد حظي باهتمام النقاد والدارسين؛ فقد كتب عبد الغني الملاح أن صاحب الكتاب أراد أن يبور ناحيتي المثال والتحول عند المتني عجاء كتابه يصم بين دفتيه سبعة فصول يكثف عزلف معادة الشاعر في مراحل حياته وكتمائه نسبه وحبه وانهراد الإنسال بشحصية متميزة (69)

وكان لكتب (الأصول المرامية في الشعر العربي) الصدى النفدي الماسب، نظر لما حمله الكتاب من أفكار مستجدة فقد كتب الدكتور قائل مصطفى احمد مداللكتبي من صطواب المداللكتبي من اصطراب المهنع واقتقاره إلى الرصوح في الغاية واقتعاره إلى الدقة في استحدام المصطفحات ... وكان مما لحطه عن مصول الكتاب أيضا

 أقلل في تبويب الكتاب 2) المصن الأول مصطرب وهدوه ضمض 3) المصن الثاني رائد لا يرتبط بموضوع الكتاب الرئيس 4) لمصل الرابع لا جديد فيه
 أخلط بين الأنواع و لأجناس الأدبية مثل الدرم والقصة 6) غلبة الاقتياس عليه (70).

إلا إن ما تقدم لم يحجب التقاد الآحرين ومهم د سعيد الزبيدي الذي انهم فاتق مصطفى بالتعجل في قواءه الكتاب ومعقبا الم أجد للنهج في الكتاب مصطربا ولا العابة هنه غامصة أما المصطلح النعدي والأدبى فصحدد فها (71)

ووقف مهدي شاكر متهكما من يقد فانق مصطفى

وازدرائه بالكتاب رادا عليه أن لا اصطراب في المهج ولا انتقار إلى الوضوح والدقة في الصطلحات وأن الكتاب وعلى افتراص كونه مشوبا بالأخطاء والمرائق من باحية الاستقراء والاستئتاج والتثبت من صحة الأدبية والأحكام.. فإن حسبه أن يمثل في الساحة الأدبية محرك للحوار والقاش والإثارة بين المعيين مقضابا الفكر والأدب . (72)؛ على الرغم من أنه لم يكن على وقام مع الناشرين والصحفين متعللا بأساب شخصية وغير شحصية. وهو لم يوند إلى المصي فالرمن بتجدد دائما ، ومعاييره في اسقد هي الإبداع فالرمن بتجدد دائما ، ومعاييره في اسقد هي الإبداع الأصابة الروعة الصدق التأثير الاقتران بحدث أو تزعة درمية (73).

وإن الناقد حصلة قضال معقدة كثير، فالنقد والأدب قطان لا يمكن لواحد منهما تجاور حدود إبداعه دون الآخر (74)

وليوسع غو ذباب رأي في كتاب (الأصول القراميه في الشعر العربي) فهو مثال آخو لرزية الخياه المتعدية إلي الشعر و لشعر العربي تحديدا فهو ما فتلي مثلاً الستيليات مدعو إلى تجاوز العائبة في المشعر تعربي وكتابه بكريس لهذه الدعوة (75).

واحتل كتاب (المنعى والمدكوت كلمات في الشعر والنفد 1989) حطوة كبيرة عند النفاد ومنهم عبد العبي ملاح اللي برأى لمؤلف شاعرا في نقله وأن الخياط تحدى وقصي الشعر احر بإصفاء لول جديد على الألوان الرئيسة في لنقد وتحدى لشعراء باستنباط معال من شعرهم.. وأن الخياط كان في كتابه فينا انترع أتمشة مبعثرة ومرموزة على كواهل الشعراء بعينهم وأبدع منه حيلا (76).

روصف أديب كمال الدين لمؤلف الدكور جلال الخياط بأنه أنيس فهو لم يتعاصح ولم يتعالم ولم يعرض بضاعة مزجة ولم يحدن عن عقدة الحواجا ولم يجلد

الساح المتقود ولم يدهث خلف الصطلح النقدي الأجنبي ودم يدعنا إلى مائدة ثقدية لتقسع هيها المشكلة والإشكال والمشاكلة والمشكلية الله وهو أمر بحد ذاته يشيع البهجة . وأنه أر د ردم الهوة بين الشعر والنثر ومد جسور الثقة والتماسك ما بين النوعين تقديا لينتج لنا نوعا ثالثا له مناهج الاثنين وعزاياهما في الأقاع . وإذا كان للكتاب أكثر من ميرة في منح المتلقي مرصة تعلم القراءة النقدية الواعيه عبر بغة تقدية سلسلة لا تقعير فيها ولا ثنواء ولا أدعاء ولا ثرثرة؛ فإنه من جانب آخر يقوده إلى تعلم أسنوب المقارنة ما بين نتاج الشعر و حول موضوعة واحدة . ويستنتج المارئ ينعسه صمن معاتبح التذوق منا يرى هذين الشاعرين وكيف تناولاه كل صمن جملته للمعرية وموضوعة واحدة أين احفقا وأين سطعا وأين الشعرة وموضوعة واحدة أين احفقا وأين سطعا وأين رسكا و من امتلكة نصل الخطاب الشعري وسكا و من امتلكة نصل الخطاب الأثانية واحدة أين احفقا وأين سطعا وأين

والطلافا من منادة ريكان إبراهيم بالانطباعية في النقد؛ بإنه كان معجا مكتاب المنعى والملكوت معلنا أنه قد فها أبينها كيّاب تخلص أولا من انظر صفحة كذا من الواقدي ورّاحع صلحة كذا من وقيات الأعدن ولاحظ الزمخشري في الجرء والصفحة

وهدا ليس عيبا فيما تخلص منه الكتاب لكن لحب هي ثورة الثائر الثقافي على ركام الاستعانة وأسئلة الوقوف على أبواب الخالمين؛ فضلا عن إشادته سجودة اختيارات الخياط للشعراء والعنوان مع عادا الحياط رائد النقد الأدبي في العراق ... (78)

ورصف على حداد حسين مقدمة كتاب (المنفى و ملكوت) بأنها شديدة التكنيف وحقب قائلا «فهر لا يربد أن يتعب لمارئ باشتراطات نقدية مسبقة بل يدعوه إلى مسايرة النص وإدامة انظر فيه ومتحه فرصة التعبير عن وجوده الخلاق مبديا قناعته بأهمية النص الإبداهي الذي يتعلق أحانا فيسكتنا بما يلي على الملاحقة النهدية ضرورة ألا تكون بدبلا عه عندما يكون مكتفيا بنفسه ضرورة ألا تكون بدبلا عه عندما يكون مكتفيا بنفسه

ومكوناته الإيداعية في خبق الاستجابة وإثارة الأفكار وتأشير حدودها، (79)

كما أدرج علي حداد حصين كتاب (المنفى و ملكوث) ضمن مستويات ثلاثة: مستوى أول بقوم على تأمل نجرية شعرية ما من خلال قصيدة منفاة ومستوى ثاب يقوم على تجربه الشاعر في ديوان شعري . ومستوى ثالث يقوم على استيعاب اشجرية الحياتية والإيداعية للشاعر أمن دنقل (80)

ومن المآخذ التي سجلها على الخياط إعلاء النص وطفيان وجوده ضمن المساحة النقلية للدراسة من خلال كثرة إبراد نمادجه من دون المتعمق في المتحلل والاكتشاف وعدن ذلك يضبح الدكتور الخياط من الهوامش والاتكاء عليها على الرعم من أنه أعطى للهامش أهمية . واستحسن توق الخياط إلى ولوج عوام شعراء ثم إضافاتهم في الشعر المعاصر خارج عوام شعراء ثم إضافاتهم في الشعر المعاصر خارج عطاق الرواد (81)

وتحت عنوان (اتحاد النص الشعري بما بليه) عثر ص محمد جميل شمش كتاب (المعلى والملكوث) عرصا عديا تحليا عليا مشير إلى أن مؤمه نتاول حسمة شعراء لكنه لم يفنع بجعل الحياط المرأة عند البياتي مثالا روحيا وعند نزار قباني شيئا ماديا. ، لأن هذا الادعاء خاطئ

ويتعارض مع ما كان جلال الخياط أكده من أن الشعراء يحبون من لا أرض له ولا عبوان ولا وطن، وأضاف اكما أنه لايمكن أعني الأخ الناقد أن يستحب على جميع الشعراء فهناك شعراء محبون مناضلون، (82).

وأخذ عليه أيضا مسائل فنية تتعلق بموسيقى الأشعار لا ميما ما ذله عن يوسف الصائغ الوكنت أغنى أن يقف السيد الناقد على مثل هذه الظاهرة الحدل ((83). . وختم قائلا ؛ الإن الكتاب مقالات محتلفة إلا أنه يجتمع على نفسه وتتلاقى حيوطه في لحمة أخيرة خلاصتها ما طمح إليه المؤلف في مقدمته القصيرة حول الحد النص الشعري بما يليه ولك هن أن ندعي أن جلان الخياط كان في كتابه ؛ مبدع نص ومنظرا وحكيما وصاحب فضيه أخلافيه اجتماعية فكرية يطرحها من خلال التحليل والتركيب والمقارة وتلك هي أولى مهمات الناقدة (84)

وها تقدم بتصح لنا طبيعة التوجه النقدي في ما كتبه الدكتور جلاك البياط من باحية، وإشكالية الطرح التحليلي لققد بلك الكتابات من باحية ثانية . علما أن به وفعنا عند الشيء يسير وإن بإمكان لباحثين في ما إذا توفر الودت والمحال وصنحت الظروف المعمق في هذا الميدال الرحب من خلال التعريج على هذا الكم الهائل من لكتابات التي جعلت من جلال الخياط موصوعا لها وميدانا لندر سه والبحث فيها . !!

المصادر والمراجع

1) أمّا والكتاب رحلة ليس لها بهاية، د،جلان لطياط، جريده الجمهورية 15/ 3/ 1989

5 4 (2

3) لن يقام تمثل لناتب، جلال الخياط، مجلة ألف بله، العدد 1244مي 79/2/ (1992 م

4) ينظر: التناهات ، د. جلال لخاط، دار الشؤون الثقامة العامة، يعداد، 2000/ 69

```
 أ) ينظر : حوار مع الدكتور جلال الحياط، بهية الكيلائي، جريدة الثورة، 11/13/1979

                                                                                 12 6 6
                                                                      7) ينظر: الثامات / 5
                                                                          B9 B6 10 6 (8

 ٩) الدكتور والمتدكتر، د. جلال الخياط، حمزة مصطفى / مجلة المحور انعدد 177، 16 / 11/ 1992.

10) ينظر التجديد والأصاله في فكر جلال الحياط النفدي، د. نصة رحيم العزاوي، جريد، الصدح.
                                                                            .2007/5 /28
11) ينظر: أحمد الصافي المجفى المجموعة الكاملة لأشعاره غير التشورة، إشراف وتقديم د. جلال الخياط،
بعدات رزارة الإعلام، 1977 وينظر " أحمد الصافي التجفي عالم حر دراسة ومختارات، د.جلال الخياط،
                                                             دار الرائد العربي بيروب، 1987
12) ينظر: دراسة الزهاوي ومحاونة الشمرد على الشعر العديم، مجمه الفيصل، العدد 288 / 105ـــ 208.
        13) وظائف الفن ومهمات الشعر الغربية، ٥- جلال الخباط، جريدة الشرق الأوسط 1/ 1/1999
14) المثال والتحول في شعر النسي وحياته عدمجلال الحياط ومتشورات رزارة الثقافة والإعلام، طبعه
                   أولى، يقداد 1977، / 63.وينظر: الطبعة ثائية، دار الرائد العربي، يهروت 1987
                                                                            64 /3.7 (15
                                                                       16)بطردح ت/ 51
        17) ينظر * التكسب بالشعر، د جلال الخياط، مشورات هاز الأداب بيره ت، 1970 / 90-97
                                                                            58 / D. F (18
                                                                            50/U + (19
                                                                      20) پيغار د ج. ن / 61
                                                                            27 / U = C21
                                                                   22.26 / ث / 27.26 (22
                                                                            39 / 4 6 (2)
                                                                      24)يطر: ح ت / 45
25) الجنون بالشمر، د.جلال الحياط، جمع ومراجعة، عبد الواحد لولوة، دار الشؤون الثقافية العامة.
                                                                        52 / 2005 Silver
                                                                   26) ينظر: م.ن / 101.
                                                                           206/0 - (27
                                                                           28) م ن / 211
                                                                               15 6 (29
                                                                  30) ينظر: الثاهات / 78.
                                                                       31) يظر: م.د /79
                                                                            77/0 / (32
                                                                            87 /3., (33
                                                                   34) ينظر ماد/ 88 89
```

91 / ألحون بالثمر / 91

91 /b p (36

8 / march (37

38) ينظر المجنة المورد العدد الثاني بعداد 1975.

39) ينطر القامات / 132

40) ينظر م ن / 9 وينظر عن حديث أبي الندي أحديث وحوار في الأدب واندغة والعس والتاريخ، د إبراهيم السحرائي، عطيع الدار العربية عطا ، بغداد 1980 / 11.

41) ينظر امان / 116 أم 119.

42) ينظر " كتاب الأصول الدراسية في الشعر العربي / 23

(4) في النقد والثقافة و لأدب للعاصر، د. جلال الخباط، جريبة الجمهورية 17/1/1980

(4) ينظر في النقد والثماقة والأدب المعاصر، د جلال الحناط، جويدة الجمهورية 15/1/1080.

45) ينظر: جلال الحياط تجربب النجريب في الشعر والقصة، مرشد الزبيدي، ألف باء العدد 25%، 1975

(40) لماذ صدار مالئ الدئية شدتم الداس، د. جلال الخياط، حريثة الشرق الأوسط، (5/5/2004).

47) التراث زمن متجدد / د جلال لحياط، مجلة المورد، المجلد السابع، العدد الثاني، 1978.

48) التعمات / 137.

49) ينظر ۾ ت / 132

0 / 5 / (30

48 / 5 , (51

10" / o p (52

(13) ينظر الشمر العراقي الخديث مرحدة وتظوراً عائب مهنتي فخفاجني، مجريدة العراق 1/2/2/1989

64 آخر الأعمال، سهام جنار، جريدة الخمهورنة وشغرة الشمر المراني الحديث مرحلة وتطور ملشورات هار صاهر طبعه أولي بيروت 1970 و(الشعر العراقي الحديث مرحمة وبطور)-شورات هار الرائد العربي طبعة ثانية مؤيده ومتفحة 1987.

55) النقد الأكاديمي في مواجهة شعرنا الحديث، القسم الثاني، فاضل ثامر مجلة الأقلام العدد تتو3 1984 2.

S ≥ €36

0 6 (37

.5 /O . (58

-5 /0 - (30

60) م 1/ 6. وينظر - ممارات ثقدية في إشكالية التقد وأحدانة والأبداع، فاضل ثامر، دار الشؤون الثمانية العامة، بقداء، الطبعة الأولى 1987/ 17.15.

 (0) المتفى والملكوت حين يصبح الشمر نقده، عرص علي حداد حسين، لحمهورية 1/10/10/1989. وينظر المفى والملكوث قلمائه في الشعر والتعد، د.جلال الخياط، متشورات دار المعرفة بعداد 1989

02) لشعر والزمن والبعد الواحد في النفذ، خالد البرادعي، جريدة الرسالة الكويتية، العدد 704 السنة 16 في 1976/ 1976

63) خطر: الشعر والزمن عرض يوسف غر فياسه جريبه الحمهررية، العدد 2536 في 9/ 1/ 1076.

- 64) ينظر: وحود ثقافيه الد. جلال الخياط، جريدة العاصبيه 20/11/ 1986
- 65) ينظر: الشعر والرمن وما بينهما، جاسم العابق، جريدة الرقاء العدد السادس، السنة الأولى، 1976. وينظر الشعر والرمن، تد جلال الخياط، مشهورات وربرة الإعلام، بغدات، 1975.
 - 66) ينظر: التقد الأدبي في عالم عبد الجبار عباس، ألف ياه العدد 380 /91 /1975.
- 67) الكسب بالشعر، ووز غريب، مجلة الأداب، ييروت، العدد الثالث، 1971 وينظر. التكسب بالشعر، د جلال الحياما، مشورات دار الآداب، ييروت 1970
 - 68) ينظر : وجوء ثقافية " د. جلال الحياط، إعداد : يوصف تمر ديات، جريدة الفادسية 20/ 11/ 1980
- 69) ينظرة المثال والتحول المثلل والتحول اراء ودراسات في شعر النسبي، عبد العني العلاح، صجلة النقافة. العدد السادس، حريران 1977
 - 70) ينظر: الأصول الدرامية في انشعر العربي، د. فائل مصطفى، جريدة الجمهورية، 1982/12/10،
- 71) بتظر: وغيوح المهمج وغبابه في كتاب ومقاله، سعبة جاسم الزيبدي، جريدة الفادسية ، 27/ 12/ 1062.
- 77) ينظر الأصول الدرامية في الشعر العربي، مهدي شاكر العبيدي، جريدة العراق، 25/ 12/ 1982-وينصر - لأصول الدرامية في الشعر العربي ظاهرة شعرية عالم حر، د. جلال الخياط، منشورات ورارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1982-
 - 73) ينظر حوار مع د. جلال الحياط، حاوره عناس ثابت حبود، جريده الترزه، 29/11/1984
 - ٣٠) ينظر: مع الدكتور جلال الخياط، مجنة الأجيال، العدد 55ايار 19?7
 - 75) رحوه ثقافيه : الذكتور جلال خياط، يوسف غو دياب، جويدة الفادسية، 2/11/ 1986.
- 76) المثنى والملكوت، عبد الخبي لنلاح، جيريدة القادسية، 1/10/ 1989 وينظر المثنى والملكوت كالمات في الشعر والنقد، لا جلال الحياط، المعة أولى، 198<mark>9.</mark>
- 77) ينظر: المنفى والملكومير؛ عرص أديب كمال الدين، مجمه أدق عربية، العدد 11، السنة 14، 1989
- 78) ينظر: تحت المعلم التوبيعي (في الملكوفي عجمي في بشاء) في اليمكلان الواهيم، جريدة الغادسية، 12/ 1980/8
- 79) للنقى والملكوث حير يصنع الشعر الملك، خوص على حداد حسيل، جريدة الجمهورية. 19/10/ 1989
 - .0., (80
 - .81) ۾ ٿ
- 28) يتظر: اتحاد النص الشعري بما يليه، هرص رتقد : محمد حميل شبش، جربة، العادسية، 24/8/
 - 83) ينظر " م ٿ
 - 84) ينظر " ج.ن.

الموشحات الاندلسية

يقسلم فوسى سليمان

. . .

ب اهل الدلس للله دركم صاه وظلل والهاد والتجد ما جنة الخلد الا في دياركم ولمو تغيرت هذا كنته اختار لا تغتلبوا بعد 1 الانتخاوا سقرا فيس تدخل بعد الجنة الناد المثل هذا الشعر الرفيق العلاب بحصاطب ابس حماجة الدب الإندلس وشاعرها تا اهل الابدلس وأصعا طلاهم المحمنة وصعا رائعا ، مشمها أياها ، بمياههما المعتبية ، وأشهارها ، ورياضه، ورياحيمها ، الحديثة ، . . .

وهده الجنة هي موطن الوشنجات ؛ وهي البئسة التي بمت فيها الوشنجات وترغرضا ؛ وارتبوت منى ماتهنا السنينيل ، وتعدَّت من طبيعتها الشناء ،

وأبقول أن أون من أبتكر هذا أنهن أتشعري ، شعبر بوشيحات ، هو منقدم بن نعاني القبرى من أدباء الدن العاشر ، وكان من شعراء الإهم عبدالله بن محمد المرواي-ومن لوائن الذين كبوا الموضيحات وأحدوا بهدا أنعس الجديد أبن عبد رنة صاحب المقدد البريال ويسم هارون الرمادي .

ولفد اقبل الاندلسيون على هذا باون المحديثة بر لشمر مالا عصمه لانه يحالم بي نظمه بالسنة العراد المدنية بالوقة في فرض الشمر ونظام المصلدة

و بي دلك بعول ابن حلدون :

1 ... وأب أهل الإبدلين ، فلمسب كنثر الشعير في فطرهم ، وتهديت مناحية وفئونه ، وسغ التنميس في فطرهم ، وتهديت مناحرون منهم فله عنه سعوه بالموشحة بطعونه اسماطا واقصالا اقصالا ؛ يكثرون منهنا ومن أعارضها المختلفة ، متتاليد فيما بعد الراحر القطمة. واكثر ما تنهي عبدهم الى سيمه أبيات ، ويتسجل كنال بن على أغصان عبدها بحسب الإعبراض والمناهب ، ويسمون فيها ويمدحون كما يغمل في القصائد، وتجاروا في ذلك الى العالة ، واستطرقه الناس جملة ، الخاصة والكافه ، السهولة تاوناهة ودرب طريقة » .

حقيقة الوشحات : وبصعب الحرام في حقيقة الوشحات وحفيقة مصدرها وعلى هي في الدلسي مشكس ، أم هي نقطة شعر عباني عراسه عن الابدلس وعن المراب ا ولفسة كثر الكلام في هذا الموضوع وتعددت الاراء وتشعسه . والدى عليسه أكثر الباحثين أن الموشحات ما هي الا تقليد شعر غنائي عجمي ، وهذه هي نظرية المستشرقين ربيرا وبيدال ، وليس يسمح لنا المقام في مثل هسلما المقال

بعرس هذه الطرية ومقاربتها يسائر النطويات والسهرها،
ان مخبرهي الموسحات قد تأثروا بالاغلى الشعبة لاسمانية
والبرو فانسمة المتأثرة بالتواتيل الكسلية ، أو الرابوشجات
المربية وشعر الطروبيان الذي عرب في بروفائس فيي
جنوب فرسما في الترل الحادي عشر هيا من اصل واحد،
الشهر الوشاحين : ظهر من الموشحات واشتد وفسوى

اشهر الوشاهين: ظهر من الموشحات واثبته ولسوي مي الإندلس ما بين القرن المامس والثامن الهجريسين والشمير عنه شعراء كثيرون بذكر الشهرهم مسلع بعص تموذهات من موشحاتهم ، فهم: عباده بن سناء السجاء وقد اكتملت على بده صورة الموشلح ، يقول فيه أبريسام صاحب الذخيره: « مكانها ، أي الموشحات ﴾ سلم صاحب الذخيره: « مكانها ، أي الموشحات ﴾ سلم سلم الاحداد الاحداد الاحداد . »

وسيه ابن الماله ، وقياد اشتهار في عصر ملوك الطوائف وهو من شعراء فلاط المتمد بن عاد ،

ومثهم : الأعمى الشطيني وهو من عصر المرابطين بنسب. ابي يندة بطينة بالقرب من سرفسطه .

ومنهم | ير يقي لغرضي وقبل أن له كبر من سيلانه الاف عرشيجة

ممهد حمد لانصاری الاستنای بعشروف د. لاسمی

دلوپ د داده للرفيطي الفللوف وهو ممللي الوساخين المعراء عوروفين ،

م يا حريد و وه في الوشحات يري بمير فيه م 4-نه و ياضا

والله الله المرايس المهر الوشاحين في مهد الوحدين.

سبب سبهل الامرائيلي وهو ساحب الوشيحة المشبهرات عل دوى ظبي الحمى ال قلاحمي .

ومنهم : لسان الدين بن الحقيب .

وسهم : ابن رمرك ، وهو آخر وشاح عرفته الاسلس، موضوع الوشحات - طرفت الوشحات جميع الراشيع التي طرقها الشعر المشرقي يصورة عامة ، ولكنه عبرفت اكثر ما عرفت في العرل ، والمعرم ، واوضاف الطبعة ، فهذا عباده يتقريه ونصفه بالهجران وشهمه بالظلم والحور وعدم الانصاف ،

س ولي" . في أمة امرا ونهيعبل الطرب الا لمحاقف الرشأ الاكجلس جرت في حكيسا عي قلسلي بنا سرف فلاتصف المنطقة فللمنطقة المنطقة المنطقة المنطقة واراف

وابي الفراد يشبه حبيبه بالبسندر الشبياء والمسمس الطابعة والمصان المورق ء والسنك العطراء

بعدر تم . شمس ضمعي . عمن نقا . مست شم . مب ني . مست دوضحا سا اورقا . مسا آسم . لا حرم . مس لمحا . طبد عشائيا . طب حرم . فالوصال . ما قد خلا . مسن امسل فيسايت . والغيال . ما قد خلا . مسن نقى خسافت .

وابن اللبانة بئسبه حبيبه بالمرال ولكن هسدا الفسوال بصطاد بلحظه الفثاك الإساد انشراعهة :

عرّال صاد , ضراقبة الأساد ، العظم حاس، خلال دبار الثاس وفي موضحة تانينه تجمع من التشابية منا تحصهنا ستسعة ومتكلفة مافهو يشنه عبون الحبيب بالسرحس وحياده بالسوسى > وقده بالمعس الباد "

> أس مسترجين الأحسداق سيست الهسوى مقسروس وفى صبقى الكسافيور والهسودج الستزرون الغبب مسسن ابليسور الاست الاشتواق اعبارهينا الخياروس

وسوسسن الأجيسساد بسبي القب اليسبيان والتسميل السيرطب بسالوشي والعمست همسنين يساقعنيه روحتي عتبان اجتباد جسن ويشسنه أستواد

وهدا ابو بکر بن بقی وقد حیل بینه ویین ابقه ، بحسی وكانه الموث يسترف الي فينه

> اضحی پقول ۔ مت با حزیبن ، فسطت وفيسبيد شرد والمستود منبيه فلمستا مسيد

حسمی بھیں ۔ لا ہستسین ۔ بخيساور الحسسية وكسنف السهسندا قبيلت وقييد مينيا ليسل طويسل ۽ ولا مصنين ۽

فد اكسيى بالأسي الباسيمي . التسسوم مسسشى التفللي فلللي المسترفيات سينسني تطلبه الجلاس . حيث الأثم السنجي اشتيافست محسن لا طحاقيت

اليسال وواقسسة يو فلت بعض بناس الدينية

والأمانة كبيرة وكمها لأمجراء في العالية العالمة لم لاكراءه مراغران ووساء الطباعة عاددا

على بنا تجب ؛ قبل حيام المومي الموضو ، ودر سريعاً ٤ لموشيعتين قد تكويان أشبهر ما وصين

هذا ألفي أشعري الحديد هما : موشحه أبن سهلالشاعر الامرائيني 4 شاعر أشببلية ووشاحهاء ومطلعهان

هل دري في الحمل ان قد جمي ... فينب سب حليمة عين مكتبي؟ فهوائي حبراه وحفق بشرامينا النبث رينيج المنتبا بباليفيس وموشحه ليدان الدبن ابن العطيب التي عارض فيهسا ان بيهل ومطبعها،

جادك القيث أذا العيث همني يد زمان النوصل بالانسدلس ليم يكسين وصمنك الاخلصية . في النكرى أو خسسية المختلس والموشيحيان من معدن واحد ٤ وبدوران حول موضوع واحد هو فعرل بالخيب ، على أن أن الخطب يسهى موشيحته بتقديمها الي ممدوحه بعد أن تدوله بالمبدح في معطعين منها ، والوشحيان فيهما الكثير منن التشاييسة الحملية المستعدة من اعصان الرياض ، وعواكه السناتين، والعراء والسهباء والافحيوانء والسيوردة وارهسيان الرباحيين .

عاداً ما شكا ابن سهل وحده بحيثه بنتم اشتامية المترض المتعجو دلاء على ريوة متعتجة الإرهب ومحشره الاشتجار كالها في غرس: "

طاقة مزن

برجسة الاحران في عيبي برجسة الاحران والدبوع والحبب والشبوع والليل وانشوارع الحريئة والغل وللمينسة لرجسة الاحزان في فيني والهارب الآني من الضياع والثار والفيار والقشع والوب والالام والسكينة

الكويت موسی صرداوی

كلمها اشكنوه وجهدي بمصمه كسالرين بالصارض المشجس الا يقيم القطر فيها ماتمياً . وهي من بهجتها في عمرس

وينحمل لدنيا في حنه وحييبه هو المدنية ويستنه بررد می خد حبیه من نظرانه وهو محرم علیه . المستأمد بعدر عن ديث تعديرا لطيعه :

> أحدث متمس القبحي من وحسيه ليب يغامليان إلى يشيء بجرمسا

يها السالين عن حربي بديسته الي جيراد الذب وهو المستقية حسرفيا تشبهس فيهبيه فكبريه يهبيرانسييج باشوافي السبه ولسه خسد بلنخالي فستلهب المنت المنظورية مريشي الهيا الاحظنية فليلتي بالخيلس ذليك التورد عيناي المشرين ؟

الد موتبحية أين الخطيب الأديب والشاعر والوديس والمؤرج عيى أبير موضحة بين الموضحات الإلدلسية وهي كثرها رحيا ، وأعيفها معنى ٤ وأن كأنت معانيها عبلي شيء كثير من استأطة والوضوح، نظمها مفارضه لوشحة أنن نسهل وهو يذكر عيها أيام الأنطلس التصوة التي مرت مرور الاحلام ، كما يتذكر بالي أحب والسهوي ، ليسالي الغرج والمرح ، ويساسف عني رمان من وكاته لمجالنضرا... وقبها مرحات وجداليه يتاجى فيها لا أهسيل الحي ٢ بكلام عدب رقيق ويستصرخهم نيتقوا الفه في الحليب الدى تكاد تتلاشى العاسه حدا وحسره

يا اهيل الحي من وادي القضا - وتقلبي مسكين انتيميم بسيه ضال عن وچدي يكم رحب العضا - لا ابائي شرقت عسان عربسته حنضوا عيندكم ميين كريسيه فأعيستوا عهسك أئس فليسد عقبي يتائنى تقبيا في طي والاشبوا الله واحبسبوا مقرميساة أفتسرفون خسراب الحسن 1 حيس القسلب طيسكم كرمسة

هده هي موضحات الابدلس:

محائبارده لاطبث أزتهب حى بحو الطاهميقة لاسوات بميلة عميقة في حمحمة وعملمة ٤ همسات ووشوشات بدغدغ الادن ولا تصن دائما الى الإعماق .

موسئ سليمان

الراوي العدد رقم 22 1 مارس 2010

اننامّد العرامَي عبدالله ايراهيم في مديث مريء للراوي عن.

موقق الإسلام من السرد. والثقامات الشفوية

أجعرى الحواد في الموحة: إياد الطيمي وأبو كالب شبوب

مسن مدينة كركوك العراقية جاء عبداللة إبراهيم حاملا أكثر من وجهة نقلية ساعيا بها إلى إعادة قراءة الموروث المسردي العربي القديم والحديث، متوسّلا بالنص لموصول إلى الأنساق الثقافية الكبرى، سالكا طريق تحليل ذلك الموروث بمنأى عن أية وجهة نظر مسبقة قد تؤدي إلى وقوعه في شراك التحيز الأيدلوجي أو الديبي لم يقرأ عبدالله إبراهيم النصوص كما قرأها أخرون، ومن هنا جاء غيره، نقد فهم النص فهما خاص لم يشاركه فيه إلا القلائل من التقاد العرب، وعنى الرغم من ذلك فقد وقف فيه إلا القلائل من التقاد العرب، وعنى الرغم من ذلك فقد وقف حفرا، فهو يرفض، رغم كل ما أوتي من قوة حجة وفهم لتنك النصوص؛ أن يصدر عليها أية أحكام، لأنه يعتقد بأن مهمة الناقد هي تقديم النص وتفكيكة وتحيله يعيدا عن الأحكام الجاهزة وقد خصصنا حوارت معه لموقف الإسلام من المرد، و للنسق الشفوي في التقافة العربية

من أفكاركم اللافتة القول بأن الإسلام تحوّل إلى معيار قيمة في الحكم عنى الموروث السردي القديم، فما وافقه استهقي وما خالفه أتلف، هن تعتقد بأننا خسرنا جرءا مهما من ذلك الموروث؟

إذن بحن تبدأ بقضية مهمة جدا. قصية إشكائية بكن معنى الكلمة، فحينما تصبح العفيدة الدينية دعامة للمؤسسة السياسية، فإنها تقوم باجتناث الموروث الروحي والعقلي والخيالي الذي سبقها، وهو أمر ينسحب عنى المؤسسات

القائمة عبى الإيديو لوجيات أيصا، وبجد له تجليات لا تحصى في العصور القديمة والحديثة. يوصف الماضي عند الأدبان والأيدلوجيات كافقائه مرحمة «فوضى» فيما تكمن الحقيقة المطلقة في العقيدة أو الأيدلوجية الجديدة ويظهور الإسلام عبى أنه مؤسسة ديئية سياسية فقد سعى لجب ما قبده من العقائد والأحلاقيات، وكانت المرويات السردية الجاهبية تمثل ما امتعكم العرب من عقائد وثقافات وأساطير، نقص الإسلام الحامن (المرويات السردية) والمحمول (العقائد القابعة فيها)، ويدلك افترح وظيفة دينية للقص، ونفي ما يتناقص معها.

كيف وقع ذلك؟

* تلك حكاية طويعة ومريرة، فقد أدّى الانعطاف التاريخي، الذي مثله ظهور الإسلام، بل إقصاء الحانب الأساس من المرويّات السرديّة الجاهبيّة؛ لأنها استثمرت وقامت بتمثيل العقائد القديمة، أي أنها عبّرت عن البطانة الدينيّة للمجتمع الحاهليّ. أن الأجراء التي وصنتنا، فمثنت الجانب الدي اذعر لصعوط الدين، واستجاب له، فتكبّف اذعر لصعوط الدين، واستجاب له، فتكبّف معه بأل انطوى عمى موقف اندرحت في حدمة الرسالة الدينيّة. وهذه العمليّة المردوحة من الاستبعاد والاستحواذ عطّنت أمر البحث وطبيعتها، بوصفها مرويّات كامنة الصياعة، وليس فيما يخصّ العصر الحاهديّ، بل في

الثقافات الشفوية كافة، ولعل أكثر المداحل عملية وفائدة في فحص طبيعة المرويّات السرديّة الحاهبيّة، أن يتّجه البحث إلى السمات الأسلوبيّة، والتركيبيّة، والدلاليّة، لمثر القرآبيّ والنبويّ باعتبارهما صورة من كان شائعًا من تعيير نتريّ آنداك

أدّت تمث التحوّلات إلى انكسار شديد في زاوية الروية، إذ انتقل الموروث الثقافي مل الوسط جاهدي كثيف، إلى الوسط إسلامي شفاف،. وكانت الدرجة الانكسار» كبيرة بين الوسطين، الأمر الدي أدّى إلى إعادة إنتاج المأثورات القديمة أو إقصائها عما يوافق الوسط الجديد الدي اقتصت رؤيته لمعالم بأن ينتحب ما يمثل لتنك الرؤية، ويستبعد ما يؤثر سبا فيها. طبعت التناقضات التاريحية الليمية مظاهر التعير السردي بطابعها المتحول؛ لأنه كان حاملا التعيم المحمول،

هل توافق الرأي القائل بأننا خسرنا جرءًا هائلا من الموروث الثقافي؟

الكي تعرف ما استبعد ينبغي أن نعبر حاحزين صار من المتعدر عينا عبورهما من ناحية واقعية، هما القرآن الكريم، والتدوين, جاء القران على وفق التقسير الرسمي بديلا للفوضى السابقة، فحجز بيسا وبين معرفة

حقيقة ما كان قبل دلث، ثم بدأ عصر التدويس في ظل المؤسسة الدينية فاستبعد ما لا يتوافق وشروط الإمبر اطورية الإسلامية. قام التدويس بعمية تنقية لمموروث القديم، وصفّاه من العقائد والأديان. ومعوم بأن عقائد الأولين وصفت بأبها أساطير، وجاء القرآن على ذكر نبد منها في سياق الدم والانتقاص. غركرت في ليد منها في سياق الدم والانتقاص. غركرت سياق الخطاب القرآي، حول معنى محدّد، سياق الخطاب القرآي، حول معنى محدّد، هو الحاديث الأولين، وأحبارهم الكاذبة التي سطّروه، وليس لها حقيقة، وأباطيبهم، وأسمارهم التي تُتبت للإطراف والتسلية» حيثما ورد دكر لأساطير الأولين ارتسم أفق صمررها، لأنها تدكّر بحقبة تاريخية انتهت صررها، لأنها تدكّر بحقبة تاريخية انتهت

 يقول الفصل الرقاشي، وهو أشهر قصّص البصرة في القرب الهجري الثاني» ما تكلّمت به العرب من جيد المنثور اكثر ممّا تكلّمت به من حيد المورون، فنم يحفظ من المنثور غشره، ولا ضاع من الموزون غشره» لا يؤكد الرقاشي قدم المرويّات السردية، فحسب، إنما يؤكد الحقيقة المرّة، وهي ضياع تسعة أعشارها، وبالمقابل جرى حفظ تسعة العشار المرويّات الشعرية، تلاشت المرويّات السردية في القضاء الشفويّ الواسع لأسباب

بكم تقدر تدك الحسارة؟

منها حوامن لعقائد الجاهليّين الوثنية، ومنها قصور الوسائل الكتابيّة، ومنها سيادة التقاليد الشفويّه.

وإذا خُصّ الحديث بالمرويّات السرديّة الحاهبية، فالأمر يرداد التباسا، بسبب التداحل اللانهائيّ بين النصّ القرآنيّ بوصعه نثرًا، وضروب المثر الأحرى التي عُرفت آثداك س جهة، وبين الرسول بوصفه سيا ومحدثا وحطيبا وطائمة كبرى من المتنبئين والقصّاص والخطباء، ويرداد ذَلِكُ التداخل اشتباكًا إذا أحدث في الحسبان شيوع الروح الديني والتسويّ في الأدب النثريّ عمومًا في تنك الحقبة، كما يدلُّ عنيه القرآن، والحديث، والشدرات المتاثرة التي وصنت إليه من التثر المسوب إليها. يضاف إلى كن ذلك، إستراتيجيّة الإقصاء والاستحواذ المزدوجة التي مارسها الخطاب الديدي تجاه مظاهر التعبير النثريُّ المعاصرة له، أو تنك التي سبقته، فقي عصر شموي التراس كالعصر الجاهلي، تزداد احتمالات التداحل بين الخطابات الشفوية، ويدوب بعصها في بعص، وتتمازج، وتمتل لسق ثْقَافِيُّ وَاحْدَ، وَيَعَادَ إِنْنَاجِهِا فِي صُورَ مُخْتَنَفَةُ طَبِقًا ا لمقتصيات الرواية الشفوية، وحاحات التلقي، وأيدلو حيا العصر الدي تظهر فيه المرويّات، أو تعاد فيه روايته. ما وصل إلينا وتم تداوله هو ذلك الذي توافق تماما مع المؤسسة الوليدة، أو احتلق ليعطى للأصول الدينية مشروعية دينية، فإدا كانت الرواية الرسمية أن العصر السابق

للإسلام قد امتلاً بالتنبؤات الداعمة للظهور الإسلامي، فقد احتلقت المرويات لتوافق هده الرواية الرسمية لنتاريح

لكى الدراسات التاريخية تقول إن أقدم النصوص المكتوبة تعود إلى قرئين فقط قبن الإسلام. كما أن هذه المنطقة لم تكن تتحدث أصلا بعربية قريش، فكيف نحمّن المرحلة الإسلامية ورر إعدام شيء غير موجود؟

 پصح هذا الكلام لو اعتبره أن السق الكتابي هو الوحيد الدي يعطى المشروعية لسرد، لكن السق الكتابي لم يبدأ إلا بعد قروب من ظهور الإسلام، فلا يبعى اعتباره الشكل الصامي لمشروعية السرد. ما وصب تم تدوينه حسب شروط المواسسية الجديدة يبعى الحدر من الظن بأن عدم وحود كتابة يعبي عدم وحود موروث، ثمة موروث هائل اصطبح عبيه القنقشندي «أوايد العرب» وهي مجموع عقائدهم وحيالاتهم وحرافاتهم التي حبها الإسلام لكر أمةأو جماعةعقائد ومتخيلات تمثيها سردياتها، وبها تصوغ هوياتها، وما تسرب من الإسرائيليات، والأخيار، وأيام العرب، فقد كبحها الإسلام بوصفه مؤسسة، ولكن أعيد إنتاحها بعد قرود ضمن شروط المؤسسة الجديدة إلى المدونات التريحية الكبرى التي تركها الطبري، والمسعودي، وابن الأثير، وكبريات مدونات التفسير التي

خلفها ابن كثير، والطبرسي، تعوم فوق السرديات الإسرائيلية

لم تطور الثقافات الشقوية ظروفا تسهم في حماية تصوصها الأدبيّة، وهي لا تستطيع ذَلَك؛ لأن تنتُ النصوص رهينة التداول الشفويّ الذي يتعرّص لانرياحات، وإقصاءات كثيرة. وغالبا ما تُدمج السد المتقية من بصوص متماثمة في الموصوع والأسموب، فتظهر من تىك الأمشاج بصوص حديدة تسهر بسبتها إلى هذا أو ذاك، وتحصع لروح العصر الذي تُعرف فيه. ويظهر الراوي بوصفه وسيط بين جمعة من النصوص ومتنقّيها، والنصوص القديمة، يمه فيها الدينيّة، تمنح الوسيط (البيّ/ الراوي) مكانة مهمة، فهو يوصل بين قطبين؛ مصدر النصّ وعالبًا ما يكوب مجهولاً، وفي النصوص الديسّة إلهبِّ ومتلقَّيه، وهذا المتلقَّى يكون جمهورا قبليًّا، أو طَائِعة دينيَّة، أو بحبة في محسى، أو فردا مخصوصًا، فقوة التواصل الشفويّ بين الوسيط والمتنقى هي التي أكسبت المرويّات السرديّة الحاهبية دلالاتها، وأهميتها، ووظائفها؛ لأبها أدرحتها صمل سياق تداوليَّ شفويٌ، فلا يمكل تثبيت صورة مهاثية لمرويّات الشعويّة لكومها نهبا للألسن، وتتعيّر تبعًا للإسقاطات الحاصّة بالراوي وبيئته وعصره والظروف المرافقة أروايته

كيف إذن يستقيم القول بأن المرويات السابقة

جرى إعدامها بينما لدينا نص ببوي بخصوص الإسرائيبات يقول بعدم نصديقها ولاتكديبها؟

* تشيرون إلى حديث الرسول الحدُّثو، عن بني إسرائين ولا حرج». وهو الحديث الذي اختنف الفقهاء والمحدثون حول قصد الرسول فيه. ويرحُم جوار رواية الإسرائيسات التي تصيي بأخبار الخلق، والجمة، والطوفات، والأنبياء، والرسل، وقد استمحر أمرها صد الثعببي، والكسائي البدين حصّاها بكتب سمّيت بقصص الأنبياء، وكانت تطوّرت من أخبار قصيرة، مسوب معظمها إلى كعب الأحبار، ووهب بن منيّه، وعيد الله بن سالام، إلى مرويّات مستفيصة حول بده الحبيقة، والنزول من الفردوس، وما جرى للأسياء من مآس في أقوامهم. جردت الإسرائيسيات من محمولاتها، فأصبحت داعمة للمؤسسة الإسلامية، ومدشئة لها، وليس على أنها كيال مستقر يختص بعقيدة أخرى.

ولكن لديد نص نبوي واصح بعدم مسَّ الإسرائيديات؟

* لا يمكن استباط حكم نهائي من الحديث المدكور، ولم يتمق القدماء على الإطلاق بشأنه، وأنا أرجّح الجانب الاعتباري ققط من روايته. ولكن لا ينبعي إغفال السياق التريحي لظهور الإسرائيبات في الثقافة الإسلامية. يرى ابن حمدون أن بني إسرائيس

كانوا عبى عقيدة، ودحل بعصهم الإسلام، فتخلوا عن عقائدهم وتبنوا العقيدة الجديدة، لكنهم لم يتخلوا عن داكرتهم الجماعية التي اعتبرت صيدار مزيالهم. ما وصل هو أخبار حردت من أيعادها الدلالية وعنفت بمعال ودلالات داعمة وممهدة للعقيدة الإسلامية.

لكننا تلاحظ أن ما كان متصلا بالجاهبية قد تم إعدامه، أما ثقافات أهل الكتاب فكانث النظرة الإسلامية إليها فائمة على الاحترام؟

* يتصل دلك فقط بمفهوم التوحيد في اليهو دية ، وعقائد الشرك في شبه الجزيرة العربية، ولم يتعاط الإسلام بالدرجة نفسها بين الاثبين. فعيما يخص التوحيد لم ينظر الإسلام نظرة عميده إلى الماصي، ولكته مارس عنقا مقرطه بحق مبدأ عيادة الأو ثان، وأصرّ على احتثاثه. فكرة التوحيد، التي مشها أهر الكتاب؛ كانت موجودة في الديانات السابقة، ففي الدياتة الموسوية كان الإله محسد، قاله اليهود «يهوه» تراءى للمؤسين بالتوراة عبى أنه ملك عابس متحار لببي إسرائين، ويمجيء المسيحية ارتقى التوحيد درجة فأصمع الإله مريجا من التجريد والتجسيد؛ فعيسى عاش و «قتل» في فلسطين، لكن اللاهوت الكسبي بتأثير القنسفة اليونانية، ومندأ «الدوغوس» وضعه في مصاف الإله، فصار مريجا من إله وإنسان في المعتقد المسيحي الرسمي، وبذلك

ار تقى التوحيد درجة عن التشخيص القديم، وبمجيء الإسلام تم الوضول إلى التوحيد المطمق حيث لا يمكن أن يجسد الله بصمات عيانية، أثمّ الإسلام فكرة التوحيد التي انبثقت في الأديان الطبيعية الأولى ثم ارتقت درجة مع اليهودية ثم المسيحية، وأحيرا الإسلام، كن ما يتصل بأهن الكتاب يبدرح في هدا السياق.

ألا ترى بأن عدم تبنّي الإسلام لمكتابة أدى إلى القصاء الموروث القديم؟

■ الرسالة الإسلامية في حوهرها رسالة شفوية، وكلام الله هو أكثر تحياب الشفاهية في التاريخ، كلام الله متن شفاهي أو حي به من فس حبريل للببي، ويالتدوين استقرّ في المصحف لعبث الكتابة دور الحافظ لمكلام الشقوي، والفكرة ذاتها انتقلت للحليث الببوي وأصبح الإساد داعما لمشروعية المشافهة، فيؤكد على هيمة السق الشفوي في التعبير والتفكير. لا يمكن القول إن الإسلام جاء ليقض المكتوب، لأنه، الممثل الأكبر للحالة الشفوية.

أورد الأشعري تعريفا للكلام، بأمه (امعنى قائم بالنفس) ولما كان القرآن كلام الله، فهو إدن معنى قائم بنفسه، و (الكتابة رسوم تدلَّ عبيه، وليس يموحود معها). نفي الكتابة عن القرآن، وتحريج مفهوم كلام الله استبادا إلى الفصل بين

المعمى القديم الجاهر، والمبنى المُحدث المتلقظ به، قصية حوهريّة عند الأصوليّس، فالكتابه، اصطلاح بشريّ محدث، والقرآل معنى قديم كامن في نفس الله، ولا يجور إلحاقه بها؛ لأنها رسوم تحيل عبيه؛ ما تؤدّيه الكتابة أنها تعمل عبى الألفاظ بالرسوم الحظيّة» لأنّ «مادتها الألفاظ». الكتابة تحيل عبى لفظ، وهذا اللقط يحيل عبى معوظ هو المعتى الحالد في الغس يحيل عبى معوظ هو المعتى الحالد في الغس المحبويّ الحالد. انتزعت الشقاهيّة شرعيّتها المعويّ الحالد. انتزعت الشقاهيّة شرعيّتها الفقائيّة من الدين؛ فالترابط بين التراسن الشفويّ والممارسات الدينيّة ظهر في عصر الرسول

إذا كالد هذا الافتراص صحيحا، فكيف نتعامل مع الأحاديث التي تحتُ على القراءة وتعلم الكتابة، بن إلى هنائك تكليفات لبوية ليعض أصحابه بتعلم لغات معينة، هل يتفق هذا كنه مع قولكم إن الإسلام كرس الشفوية؟

* يدا أرده أن نبش في الاستثناءات فسوف نحص على أدلة تثبت دعاوى متناقصة في كل النصوص الدينية، أتكيم في هذا السياق عن نسق شقوي كبي مهيمن على بنية الثقافة، لاعن معرفة أفراد معدودين لمكتابة والقراءة ورد عن الرسول قوله (الا تكتبوا عبي شيئ سوى القرآن، ومن كتب عبي غير القرآن فيمحه»، ولما استؤذن أن يدوّن حديثه، قال مستكرا (اكتابا عبر كتاب الله تريدون؟ ما مستكرا (اكتابا عبر كتاب الله تريدون؟ ما

أضَنَّ الأنم من قبلكم إلاَّ ما اكتبوا من الكتب مع كتاب الله)، وورد عنه قوله «إنما صرّ من كان قيمكم بالكتابة». هذه باقة مختارة من الأحاديث التي تكاد تعصُّ بها الكتب القليمة، صحيحة وموضوعة، وهي ترسم أفق انتقاص لىكتابة التي بشيوعها ينتهث ما يببعي صونه: وهو كتاب الله، حيث تحظر المافسة. الكتابة تقصي إلى ظهور منافسة تحول دور التفرده فالأمم السابقة صلت لأنها كتبت كتب البشر تسبب الصلالة لأنها توهم الناس بأنها نظير كتب السماء. ولتجنّب دلث يسعى وقف أية محاولة لماذا ضبَّت الأم من قبل؟ لأمها حمطت بكتبه المزّلة كتبها المؤلِّمة. لا يسمح، في التجربة الإسلاميّة، تكرار الحطأ مرّة أحرى. يبعى التحدير الكامل من إمكانيّة الوقوع في صلالة جديدة. هذا ما يمكن استخلاصه من تلك الأحاديث. وما لبث أن تكرّس موقف لاهوتيّ يقول بأميّة الرسول درة لتهمة الأحدعي كتب السابقين من الرسل، فتقرر معنى الأميّة بحهل القراءة والكتابة، وحرّد معاها من الدلالات الدينيّة التي كانت شائعة في عصر البوة.

إذذ كيف تكرّست الشعاهية؟

* تدرّجت بمرور الرمن، ابتداء من الكلام الإلهيّ الذي هو معنى في نفس الله، مرور، بالنفظ الذي يحيل عليه، وصولا إلى تقييد ذلث

اللفظ كتابة وتؤاس ذلك، ممارسة وجدلا، مع تسويع أمية الرسول، ودم الكتابة، وإعلاء شأد السمع والجعط. هذه هي الصورة التي تكرّست بها الشفاهية، وهي توضح أنها نقحت بقوة ديية، فمنحت سمة شبه مقدّسة، أصطبح عبيها شحصيا «القداسة بالمجاورة».

لو كانت الأمية شرق لتباهى بها الحفقاء الراشدون، وهم الأقرب إلى فكر النبي. لكن هؤلاء جميعا كانوا كتبة فهل أخطأوا جميعا شرف الاقتداء بالنبى؟

* أتكبم عن أمة لاعن أفراد، فأن معني بالأنساق الكبرى لتداول الأفكار، وصمن السق الشفوي وقع تداول الإسلام، ولطالم رفض أن يدوّل القرآن على الحبود والصخور لأن مكانه القبوب المؤمنة الطاهرة، والألسنة التي تتداوله مشافهة، وظن هذا التقبيد راسخا بل عصور متأخرة، كا في ذلك الحديث النبوي أنت تتحدث عن استثناء في التاريخ الإسلامي؛ فذلك أن الأمية لم تكن شرفا إسلاميا بالمرّة، فالدين الإسلامي يحتّ على القراءة والكتابة؟

* لا تمكن الشدرات المنتزعة من سياقاتها على تأكيد هذا القول إلا بوصفه دعوة للتعدم، لكن بنية العقيدة، وطريقة نرولها، وكيفية نشرها، وتداولها، وتدوينها أحيرا في مصحف باعتباره حافظا لكلام الله الشفاوي،

يظهر لنا الخلفية الشفوية للحدث الإسلامية بأجمعه. ليس من المعيد للثقافة الإسلامية اخترلها بقول أو قولين، قحينما تستعيد تنث التجربة الثقافية الكبيرة، وكيفية تبدور ملامها، بحد أمها عامت كنها على تسق شفوي من التداول، ولا سبيل لإنكار ذلك، لا يصبح الشذوذ قاعدة، ولا ينبغي.

هن هنائك ما هو أوضح من ابتداء القرآن الكريم بلفظ «اقرأ»؟

* يبعي عنيّ إذن أن أوضح هذا الأمر بالتفصيل لأن البس قائم فيه حيثما أثير هذا للوضوع. لقد خرّ ج العزالي أميّة الرسول على أنها عدم القدرة عمى قراءة الكتاب البشري، لمكنته من قراءة الكتاب الإلهيّ، لا مقارنة إذْن بين الأنشين، فالحقائق الخالدة لا توجد في كتب البشر الفائية، إنما في كتاب الله، ودلث كتاب يعرف الرسول وحده قراءته. أمر حيريل الرسولَ أن يقرأ في الآية الأوتى من سورة «العلق» قائلاً «اقرأ باسم ربت الذي خلق»، فاعتدر الرسول «ما أنا بقارئ». فهم المُفسّرو ، ذلك بعدم قدر ته عني القراءة . وهذه معني مباشر لنكتمة لا ترجّحه سياقات دلث العصر، فمراد جرييل هو أن تتولى التبشير بالقرآن، أي استحراج الوحى من القبب وقراءته بالصوت باسم الله، أي نيابة عن الله. ولديما تأكيدات قرآبية عني ذلك فقد

وصف القرآن الرسور في سورة الأعراف، بأنه الله الله الأمني الأمني الأمني المعالى الدي يتبغون الرسول الله المنه الأمني الأمني يجدونه مكتوبا عدمة في التوراة والإنجيل بأمرهم بالغروف ويتهاهم على المنكر ويحل لهم الطيبات ويحرم عيهم الجبائث ويصع عنهم الجبائث عليهم الأخلال الله كانت عليهم الأدي أنول معه أولئك هم القدمون والبغوا التور الإيم المنابة من سورة (الجمعة) أوضحت المنه العام من ذلك الوصف، حينما دفعت يه إلى منطقة دلائية لا يقهم منها معنى الجهل بالقراءة والكتابة. قال تعالى الهو الكتابة والكتابة قال تعالى المنوا من قبل لهي الأمين رسولا من قبل عليه والمكتاب والحكمة وإلا كانوا من قبل لهي طيال منون المنها المنابية المنهم المنها من قبل لهي الأمين والكتاب والحكمة وإلا كانوا من قبل لهي صلال منين المنها المنابق المنها المنابق المنها المنابق الم

لا يخفى الفرق بين أن يوصف نبيّ بأنه «أميّ» وأن يوصف نبيّ بأنه فذلك من المحال، إنما الكلّ يفسّر الجزء فذلك من المحال، إنما الكلّ يفسّر الجزء فالوصف يحمل دلالة أخرى، إذ هو تعت لذلك النبيّ الدي بعث لغير بني إسرائيل، لأنه، وطبق لممرويّات التوراتية، لم يظهر نبيّ من عير بني إسرائيل حصى «أمى» و «أميين» و «أميين» و «أمين عني بني في التراث العبرانيّ، إلى كلّ الأنم ما خلا اليهود، في الترب أرسل إلى قوم من غير اليهود، فلم يكل لا هو ولا قومه من بني إسرائيل، كما كان شائعه من قبل في تقاليد ظهور الأمياء و الرسس، ولا يرشح قبل في تقاليد ظهور الأمياء و الرسس، ولا يرشح

من كلّ ذلك معنى الجهر بالقراءة، كما شاع في الثقافة العربيّة الإسلاميّة.

إذن، هن ثمة خلاف حول موضوع أمية الرسول؟

 ليس القصد هو نقص الفكرة اللاهوتية الشائعة حول أميّة الرسول، إنَّه تعديل النظرة إلى مقهوم «الأمية» الدي كان يحيل على معان عير للعالى الشائعة في العصور الحديثة، فالنطور الدلالي للألفاظ ترك خنقه سيرة شبه مجهولة من المعدني المطمورة، لكثير من الكيمات. و لم تعنّ العربيّة بمعجم دلاليّ يتثبع معافى الألفاظ، وتحولاتها، ويكشف المتروك منهاء ويبيّن المهجور، فيُظن بأن المعتم الشائع هو اللعني الأصل مئذ ظهور الكلمة. على أن الأميَّة، بالمعنى الحالي، لم تكن منقصة في عصور الشافهة الأولى، بل كانت فحرًا، ومباهاة؛ فالنسق الشموي صاغ الثقافة صوغا شفويًّا، ولا يعرف عن كثير من كبار شعراء الحاهلية معرقتهم القراءة والكتابة، وهم وسواهم من الخطياء، والقصّاص، سبكوء تسيج اللعة العربيّة، وأقموا صرح فصاحتها، وكانوا يبهلوب من ذخيرة الألفاط في عصرهم، ويتداولون بهد أفكارهم، ويعبّرون عن أنفسهم، فطوروه أساليبهه، ودلالاتها، وظهر البيّ في وسط هدا المحيط الشفوي، فلا مُقصة، بأيّ معنى من المعالى، إلاَّ يكود قد عرف القراءة والكتابة، فلم تكن

بعدُ قد رسخت أهميتها، ولا يصحّ إسقاط معاهيم ثقافيّة تعود لمرحمة تاريخيّة لاحقة عبى مرحمة سابقة.

بطاقة شخصية الدكتور عيدالله إبراهيم

باقد، ومعكر، وأستاذ جامعي من العراق، حاصل على جائزة شومان للعموم الإنسانية عام 1997 متخصص في الدراسات السردية والثقافية. شارك في موسوعة Arabic literature وفي عشرات المؤتمرات، والمنتقيات المقدية والفكرية. عمل أستاذا للمراسات الأدبية في عدد من الجامعات العراقية، والبيبية، والقطرية. يعمل حاليا حبير، ثقافيا في المحس الوطني لشقافة والعمول والتراث بدولة قطر، ومنسقا لجائزة قطر العالمية

من موالفاته •

- الطابقة والاحتلاف، بيروت، المؤسسة العربية لندراسات والشر، 2004.
- المركزية العربية، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1997 وط2 بيروت، المؤسسة العربية لمدراسات والنشر، 2003
- د. داركزية الإسلامية؛ داركز الثقافي العربي، بيروت، 2001

ـــــهارات

- المركز الثقافي الغربي، 1999.
- التلقى والسياقات الثقافية، بيروت، دار الكتاب الحديد المتحدة، 2000، وط2 الرياص، دار اليمامة، 2001، وط3 الجزائر، مشورات الاحتلاف، 2005
- 6 السردية العربية، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1992، وط2، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والبشر 2000.
- 7 السردية العربية الحديثة، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2003.
- 8. المتحيّر السردي، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1990.
- 9. معرفة الآحر، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1990ء ط 2ء 1990ء
- 10. التفكيك. الأصول والمقولات، الدار البيضاء، دار عيون، 1990

- 4 الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، بيروت، 11. تحييل النصوص الأدبية، بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة، 1999
- 12. الثر العربي القديم، الدوحة، المجس الوطبي لنثقافة، 2002
- 13 الرواية والتاريخ، الدوحة، المجلس الوطمي ىتقاطة، 2006
- 14 عالم القرون الوسطى في أعين المسمين(محدان)، أبو ظبى، المجمع الثقافي، 2001، وط2 بيروت، المؤسسة العربية لدار اسات و النشر، 2007
- 15. الرواية العربية: الأبنية السردية والدلالية. الرياض، دار اليمامة، 2007
- موسوعة السرد العربيء بيروتء المؤسسة العربية لبدر اسات و التشر، 2005، و ط2، 2008

* * *

المناقد العربية والمسؤولية اللغويق

تنجيى إن يراقب البقد العربي الماصر ظاهره حطيرة شائمة فيه ملحصها أن النقاد يتعاضون تفاصسا تاما عسس الاخطاء النعوية والنحوية والاملائمة وكأنهم يصرضون أن من حق أي أنسان أن يحرف القواعد الراسخة وأن يصبوع الكلهات على غير القباس الوارد وأن ينتشع الماطا مسسسن التعايير الركيكة التى تخدش السمع المرهف ء وكان مسن واچپ الباقد أن يوافق على ذلك كاله موافعه تامة فلا يشمير الى الاعلاط ولا يحاول حتى ان يعطى تنك الاعلاط تحريج أو مسامحة ، وتقد أصبح هذا النعافل عو القانون البافحة. في كل بقد تبشره الصحف الإدبية ، حتى لقد بتصدي النامد الى تقد ديوان شمن مشنجون بالاغلاط المحجلة فسلا يريد على أن بكيل كلمات الاعجاب للشناعر على تحديسنده وانشاعه مهملا التعليق واو نكلمه رجر عابرة عني قوضي التمايير والاحطاء . اقلا ينطوي هذا الودف من المستاد على تشجيع واصح للجيل كله على الاستهانة بالنفة العربية والاستخفاف بقواعدها الرصيسة الأوالى اي مدى يسعى أن يعد الباقد تغيبه مسؤولاً عن لقه التبعر العاصل؟

والواقع أن ازدراء الناقد لجانب المويخ من التقد أيس الا صورة من ازدراء الشاعر نعسه للله وقواعدها ، قبان مصدر حلا الازدراء منهما واحدة ومن وسمنا أن نعسود بالظاهرة الى منامها الحقة في حياتنا الماصرة بسنها ، وليست اللغة ، بمحتلف مظاهرها ، الا مرآة تنعكس فنهنا حياة الامة الذي تتكلمها .

ان العدون آلرئيسية لهده الظاهرة تختبيء في شيسه عقيدة موهومة وقع فيها الجيل العربي المعاسر مسؤداها ان الاهتمام باللفة والحرص على قواعدها المحسعة ، بدلان على جمود فكري في الاديب وقد يشيران الى نقص سريح في تفاقته الحدثة ، وقد تطورت هذه المقيده الرائفة في انعس الشعراء والكتاب حتى اصبحت تعني لسديهم الاتصاديد يتجنى فعلا في ازدراء القواعد البحوية واهسال

القاموس والمقاييس اللغوية التي تعترف بها الامه كلها . ولعل السافد العربي اليسوم ملزم بان يعترف بانه بسات يشعر تكشير من الحسسرح والاستحياء اذا ما هسسم يتبيه شاعر السي كلمسة مغلوطة أو فاعدة مخروقة في شعره عاليس ذلك لانه

يقر الحط ، والما لانه يخشى أن يقال عنه أنه ناقد رجمي لم ينصل بالبيارات الحديثة في النقد ولم يسلم بعد بال المضمون أهم من الشكل أو أنه العنصر الاوحد في القصيدة التي ينعدها .

أن القول بأهمية المصمون وسبقه لكل قيمة عيره فسي المصيدة قول شائع اليوم ، وهماك رموة من المعاد تشهره سلاحا يمارا في وجه كل ماقد يحرص على سلامه اللمة . حتى لقد قامت مدارس بعينها تدعو الى هدم القواعبين ياسم هذا وذاك من الاسياب الواهنة . ولم ترتفع ، قسى ردع هده المدارس ، الا اصوات حافتة خجله مالبث الصاح حتى أسكتها , وليس لهدا الصياح ــ في نظر العلم ــ أمم عير الارهاب الفكري . وأن وأجب أسافه المحلمن ليقتصي أن يعلن رأيه ولا ترهيه التسميات . ذلك أن الاسماء المسا الكسبية فيماية أأ الحائق التي تستدها ، ثم أن تصيابة النعه العربية نجب أن تكون أعو عليماً من سمعتنا الشحصية ككتاب مجددين دوي تقافه حديثة ، وبعد فهل حقسيا بسطيع اللعود الى سلامة العه أن تهدمنا كتقاد مجددين ؟ وهل جما حقا أرياسيلامه اللعه ليسمت شرطا في جماليسمة القصيدة الله الترعم يعصهم ، وكما يريدوسا أن تصدف ؟ وهل يسموغ لاي ناعد ، مهما كان حديثا في تقافته ، ان يتحدث بلعه اسظراب والتحليلات عن اية قصيدة خاطه بالاغلاط المشوهة والنعاسر الركيكة أ

ان الامة العربية تهر اليوم بمغرق هام من مفارق حياتها ونحن ملزمون بان نعمل > كل في الجهة التي تؤهله لهسا فطرته : في سبيل ان بوقع دستوانا ونبرز مواهينا وننتج في الحقول كلها ، وعلى الناقد العربي بقع قسط كييسر من حماية اللمة العربية الجميلة من كل دعوة مريفسسة للميث بها ، ان حماله اليوم مدارس بعيمها هدمها الرسمي ان تهدم قواعد العة العربية وتقصي عليها قضاء ميرما ، وسواء أكانت هذه المدارس تعدر في دعوتها عن نزوه فكرنة وسواء أكانت هذه المدارس تعدر في دعوتها عن نزوه فكرنة

دریقة ع ام کانت تنصید می لعرض مین خوش مین قوق اللغة العربیسة و تهدد اصالها علی علیما ان تصدی لها و نناقش دعوتها مناقشة العربص الذي بعار علی لغة الضاد من آن يعبث بها عابث غير مسؤول ، وانه ليحونسان بری اکثر تفادنا فسسير

((أني لاهيب بالجيل الناشيء من النقساد ان يتجهوا ألى انفسهم حين يكنبون ليئيت الذهب...ن العربي الفعيب اتماره ، وسرعان مأسوف:كتشاء الامة المام الحقة في كيانها العكري ، المناسع العربية التي لن يفتني الاديب العربي بسواهــــا ، ولا مصلحة له في سواها ،))

« الإداب » تقدم:

في مطلع العام الجديد

الأدب النوريب!

عدد مهتاز يصدرفي آخر ديسمبر القادم

وبحتوي على مجموعة كبيرة عن الانحاث والدراسات والقصميوالقصائدة تعيش(الوضع الثوري)، الذي يحياء مجتمعنا العربياليوم

> احجر نسختك من هذا العدد المتاز الذي يحرره عدد كير من ادباء الطبعة من مختلف البلاد العربية

> > عائمين . والا فسيما الذي جملهم يسكتون مسكونا منسكونا منسكونا منسبلا على الظاهسيرة اللهوسة الغطسيرة التي بدات منة سنين تشيع في شعر المدرسة اللبالية الحديثة ، ظاهرة المبت بالقواعد النحوية الراسخة واحضاع اللهسسة للسماع الشاد الذي لايعدد له أ لماذا لم يحتج اي من ساديا على « ال » التعريف وقد راح جين كامل من شباب لينسال بدحلها على الافعال فيقولون في مثل الاشطر (لتالية ،

ا ثماميه الترن في الهيآكل الاروقة المساول الترن في الشوارع العوائل والاكهف المازل التود ان تحيس بي الحياة والتجادا

ولماذا سنكت الماقد الفربي على دخول « ال » هذه على المادي بـ « يا السفاء » في مثل الإبيات التالية :

يا العلك الدائر يا اليورع الحياء في فصولها يا الينجيع الطنز

يا اليليد السماء الصحو بالعواصف العواصف أن دفاع بعض هؤلاء الشعراء بان هذه الاساليب السقيمة قد وردت في شواهد السحو (۱) دفاع صعيف ، ذليك انبا قد خرجنا اليوم من بداوة القرون الأولى التي كانت تعرف من قبيلة في مكان ما فتحمل لهجته المسيدة وتنحرف ، ولقد ثبت القرآن ، بلفته السميلة الجميلة ، صورة للعة العرب سارت عليها القرون واعتباعن الشفود والعبث ، ثم ان قواعد النحو ليست الا صورة من القوابين

المنتظمة التي تخفيع لها الجماعات ، والجماعة التي تضيع قواعد لفيها لا بد أن تغييع قواعد تفكيها وحياتها بالتالي، أن لزوم القاعدة النحوية صورة من أحساس الامة بالنظام ودليل على احترامها لتاريخها وثقتها بنعسها كامة أصيلة، وما انتواعد البحوية بعد ألا عصارة الالسنة المربية العصيحة عبر المئات من السبين ، قلن يكون في وسع شاعر البحوم أن يلمب بها أطاعة قبروة لموية عابرة .

ولنسبادل ، على كل حال ، عن الكسب التعبيري الذي محققه الشباعر من ادحاله (ال) على العمل مثلا ، ولا يسه ان يستوفئا هذا ابن ان نشماطل اولا لماذا كاتت الافعممال غير قابلة لدحول 3 ال 6 عليها 1 في الواقع أن قواعد التحور تحصم لمطق الماطمة الالسبائية خضوعا تامه، وما من قاعدة معقوله قط الا وفي وصعتا أن تلتمس لها سبيا اتسانيسسا يقتمها .. وأنما تقحل « أل » على الاسماء لانها أسسماه ولها سفة الاسبية ، أو صفة التجريد بكلمة أخرى ، فالاسماء كلها مجردة من الرمن ومن الحركة ومن العاطقة ، ومشاها عي هذا الصفات ، أن وجودها جامل لا يتمو ولا يتمسير ولا تأثير لمشاعرنا فيه . وأيسبت كفلك الافعال ، هذا 6 فسي الافعال ؛ يمتد مجال الاسمانية وتعيش أحاسيسمنا وحركاتنا وتقلباتنا وحياتها كنها . أن قولتا لا جاء » يعلك من الحياة الزاحرة ما لا إيملكه الف أسم والف صفة . هذه الحركة التي ينظوى عنيها فعل المجيء ، وهذه الاسمانية الكامسلة التي يتصمنها ؛ وهذا الومن الذي يحتبيء في ثنايا الحروف كل ذلك يميز الفعل ويجعله أوثق أرتباطا بالحياة نفسها .. ولذلك كان العمل اشرف ما في اللغة واليه تستند الجمل التعبير ، ومن لم قاية حُسارة جميمة أن تلتو مقرسمة كالملة الى أن تضيع هذا العمل وتكتب بلعة خالية منه أ ذلك ان أدخال «أل « على الفعل يعني حتما أن يكف العمل عسن

قيا الفلامان اللذان فرا إيالها ان تعتبدنا شرا

 ⁽¹⁾ وردت شواهد شاذا من الشعر القديم استد عله الاغلاف فدخلت (آز) على الفعل في اكثر من شاهد واحد (أشهور منها):

حا أثنت بالمكم الترضين حكرت ولا الاصيل ولا تو الراي والجسدل ودفلت # آل # على المادي في قول النباعر :

ان يكون عملا ويكتسب حمود الاسمية (1) - والواقع اله ـ إذا تأملنا ـ يتحول الى برع من الانصفة الا ويعقد طابع الامتداد الرمثي ، وذلك هو السبب في الجماف الماحسل والبوسة القاسية التي تجدماً في الابيات التي اقتبساها سابعا:

> اتعاصه النون في الهياكل الاروقة الماول النون في الشوارع العوائل والاكهف المنازل

هذا ، في الحق ، كلام صدة لا لبودة فيه ولا عدوسة ترادف فيه المجردات التي توحش الداب الانساني وتشعره بعداف النبيا لتي يصورها الشاعر ، وكم كانت الابيات تكسب من الحرارة والحركة والطراوه لو أن الشاعر اعطانا المعلا طبيعيه تسفس بين الاسماء وتحقف من وحشسه التحريد فيها ، ولكن هذا الشاعر العديث يحسب القواعد فيما يلوح فيودا مرتحلة فيدنا به اسلافنا الدماة دونها مين الجبل ما فيها ، وبدلك رصي أن يعين قصيدته فيحرمهما من اجمل ما فيها ، من الاهمال التي هي مصدر الفسوء والدفء في اللهة ، ثم أن داري لمذا يولع شعراء هسده الدرسة بها ، هذا احدهم :

الوحده الفراع والدم الصقيع والركود السام الجامد

هذه ثلاثة اشطر من تصيدة (وسطحتفظ عاصرالهائي الكثيرة على تشكيلات الورن فيها) . تسبئة اسطاء وصفة فا والكل معرف عال . ١٠ اشد ما تبدو اللابيا موحشه ميته ليا وبحن بعنش بين كل هذه المحردات . وي بعد بين هذه الدنا وحياتنا المربية الملهمة اليوم بحرارة النسال وحجاسة الاندفاع والحياة .

وبمد فمهما كانت هذه الدورة وامثالها بريشمة من القصيد السيء فهي على كل حال دعوة مجحفة تتطوي على بذور مميئة لن تنتهي بالنعة العربية إلى الحير ، وهيام مثل هذه الدعوات يلقى على الثاقد مسؤولية خطيره .. قمسن سواه يستطيع أن ينصدى لاتعاد اللقة والشنفر من أن ينقسادا للعوات الموت والفياء هده أ اتنا ليدرك ان هناك اليوم في صفوف هذه الامة حوى متريضة تنطوي عنى الشر وسوء النبية ويهمها أن تهدم العروبة على أي وجه بناح ، ولعسل (1) يعرب الشعاة ١٥١٠ التي تدخل على الفعل على ابها ١١ الموصولة ١٠ واللي براه ان هذه مجرد تسمية , فان لا آل » الوصولة اذا درستسا المثلثها ليسبت 17 الألء التعريف نفسها .. والما اراد التحاة بها ال يقرقوا بينها وبن التي تدخل طي الإسماد، وبعن بري ان (الذي) وسار الوصولات ليسبت الا وسائل تحاشي بها اللسان العربي ادخال أزالتعريف على الفعل وبذلك جفظ له فعلينه واصالته . وهذه هي القيمة الوحيدة للموصولات وهي فيمة عاليمة لا تُدري للذا لم يمد هذا الشاهر العديث يتبرهأن

الحرب الملبية ليست انظع وسائل هذا المدو في محاربنا مان له اسالب اخرى احمى واشد مضاء . وهل اخطر من ان نضعف ايمان انجيل انطاع باطعة للجربية وحسسانه قواعدها السليمة ؟ واذا اضعفنا ذلك الايمان افان تكون قد ساعدنا في خان جيل ضعيف الثقة بالعروبة نفسها ؟ الله ليحزننا ان تقول الناحتى الان قد مصيا في هذا طويلا والله بين ابديا الان حيلا يتسكك في منطقيه القواعد المدهمة ويستحف بالمة مسعدا ال الاستهانه بالقايس المويه امن ويستحف بالمة مسعدا الله الاستهانه بالقايس المويه امن كتاب « الاداب » نفسها فقه تؤمن بان التنبية الى اغسلاط اسحو والمعة مظهر ضحالة ورحمية في تعاقه الناقط . وقد تكون اول تهمة توجه الى هذا المامد أنه عير متعف مني المقد الاحرم .

عبى أتنا لا مدعو إلى التمسك هواعد اللحية لداتها ، ولسنا نحب إلى بحصب حشاق البيه لكل من يستعمل لعظة استعمالا بهنها حياء جديده أو يدعو إلى الاستعماء عن يعص شكليات النحو البالية التي أم بعد نستعملها . لا بن بنا يؤمن اعمق ايمان بالتحديد المبدع وبعنقد إلى هيدا التجديد لا يتم ألا على أيدي الشعراء والادداء والنعات التقعين الموجوين . غير أن هذا كله شيء والعبث بالقابس شيء أحر ج بعن يزفض بقوه وصراعة أن بيبع شاعر لنفسه أن أحر ج بعن يزفض بقوه وصراعة أن بيبع شاعر لنفسه أن يعب بقواعد النحو واللفة لجرد أن قافية تضيافة أو أن بعب الشاعر بعب عليه . وأنه لسحف عظيم أن يعبح الشاعر بعبير أنه حرية لعويه لا يعلكها البائر (1) . فهمين قال أن الشاعر الوهوب يستطيع أن يدع أي شيء في غير الإطار السوي لعصرة أ

ان كل حروج عن القواعد المسترة تعمى من تعمرية الشمر ويعده عن روحية العصر ، ولسنا غطى كل علهم الشمر الحديث طعل السلمة المدلل فيحطيء ويرتكب المحدورات ما شمساء دون السامب ا

بعد أن شحصنا جوهر الطاهرة التي نمت نظرنا في نقدنا الماسر و سيرناها بإنها في حقيقتها موجة من العدية بالمضمون جرفت المقاد العرب اليوم حتى اهماوا الإداة الي يعير بها عن ذلك المصمون العد ذلك ود أن تسلم صله هذه الظاهرة تتريحا الادبي وبحياتنا القائمة . فما من طاهرة أدية لا ولها حدور اجتماعية تتصل بالحياة العسيه للامه . فهل هذه الظاهرة أصيلة ؟ هل تنبع من موقفا كانة تتحدر من مثل تعربخا الادبي المربي أم أنها محمله طاهرة دحينة واقده على حيات وقوداً متصلفا على بحو ما وقدت عشرات الاشياء الإحرى من الغرب ؟

ان الظواهر الادبية تحضع للقانون المام الذي تتحكم في الطواهر كلها ، فكل طاهرة منادسة في الامة تصراعين (1) هذا داينا ، دغم علمنا يوجود بب اسمه ١١ المراتز وما يستوع الشام دون النائر »

وخود تقص ما في الإتحام الذي تبدفع بحوه الظاهرة ، وأدا بالعنا اليوم في المداية بالمسمول ، قال معنى ذلك أن في امعانيا احتابيا بائنا كثيا استاشا تالم فيي المسابة باللمسة احتسبي احتسل التسواري ، ودليك حق ومن واحيما أن يعتر ف به ء أن أدينا الحديث قد حصم لحركة النموج التطوري الطبيعي فانتقل من تطرف أديساه العثرة الطلمة في التمينك بشكليات الشعر ومظاهيسره السطحية الحارجية الى تطرف عصرت في أهمال المظاهر الحدرجية ، على أن العشرين سنة الماضيه من حياة الشعر المربي لا بد أن تكون قد استوادت حركة رد العمس هسقاه استنفاء تاما ، هذا فضلا عن أنّ ردود العمسل بحسب الا تقودنًا من خط في اقصى اليعين الي حطًّا قسى الصنيسين اليممار . فكلا اليمين المنظرف واليسار المطرف حطسنا في هذه الحالة ولا بد لنا أن نقف في أنوسط مسيطريس تمام السيطرة على المصمون والإداة في وعي واترأن . وألا فلا بدالنا أن تنقى أطعالا محطئين ألى الاباء تصنيع اسراه الشكل لفرط حرصه على المضمون وبضيع في المره الباليه المصمول بيسب اشاركا للشكل و

والواقع أن المبيب المناشر في استمرار حركة رد الغمل هده أطول مما يصبح هو أن النافة العربي يقف اليوم وقعه حشيوع وتقديس امام النقد الاوربي وتظرياته الواقدة . . ؟ ن دلك النقد نموذج في الانداع والصقرية لا يمكن أن يصبله العكر العربي ألا بالتقايد والافتباس واسعل ، وعي عمره هذه اسقيدة الواهمة اغلق الناقد الدربي الناب على يسايع العكر والحصوبة والوهنة في دهنه وواح يعترف من ممين الأسالده السقاد الأوربيين دون أن يقطن الى أن النقاء الأوربي سجائز من تاريخ منعرل الفرالا تاما عن تارينانا ، وكيسات يت حالنا أن تطبق أمسس ذلك الثقد الأجبي على شعرنا اللك يندعق من قلوب غير تلك القبوب وعصور غير تنك العصور؟ كيف يتاح لما أن تحقق ذلك التطبيق الا بطغرة محسفسة ظالمة يقع القسر فيها والضعط عني الشمر العربي أكثر مسأ يقع لا ومن يجرق أن يرعم أن الذهن العربي ليس مقعمــــا بالحصب والحياه ، والتا لا تقتله فتلا عتدما نضعطه فسي قوالب من التعكير الأوربي جاءونا بها مؤخراً وشهروها في وحوهمًا ؟ أننا لا نصفر في عقيدتنا هله عن تعصب ولا عن صعف ايمان يمى الاداب الاوريسة وجمالها ، والكثنا تقول ـ نصر على القول ـ أن لآدابنا العربية شخصيتها المستقلة وان النقد الذي يصلح لشعريا بحتلف بالضرورة عن النقسد الاوربي ولا بدلتا ان نستقريء بحن نحن القواعد ، مسين شعرنا ، ومن أدينا، في هذا الوطن العربي، وباللمة العربية . وليست الطاهرة التي تشرسها في هذا المقال الا بموذت واحدا من بمادج كثيره للضلال المحرن اللبي نقع فيه النافله المربى أذا هو أسلم قباده معمض العيدين للثقد الاجتبي الواعد ، دلك أن الناقد القريسي مثلاً قلماً بحثاج إلى أن تعرد بابا ليقد الاخطاء اللموية والمحوية على تحو ما يحتاج الناقد العربي ودلك لمحرد ان المادة التي يتقدها ذاك خالبة

مى الاحطاء قعلا . واقن عملى اي وجه يستطيع الناقسة العربي ان يقلده وهو يواجه قصائد مثقلة بالانشلاط 1 ان المحاكة في هذه الحالة لا تتم الا بان يتحلى الماقد العربي عن مسؤولينه فيقعه متعرجا على هموم القصيدة العربية تاركا شعراً بعاني من مشاكله دونما يد تمد الانتشالية او صوب في الدفاع عنه .

على أنَّ النقد الأوربي لا يقف في شرره عند هذا وأنمسا تنصب لناقدنا شركا احطر واشد . هذه النظريات الادبية الممعة ، وتلك المداهب العلمعية والمدارس التحايليه في السقد الاوربي، هذه الدراسات الناهرة التي يكتبها الناقد الأحبي عناك . . . اتها تعمل في تقلانا عمل البسيسجر فسهرهم وتسكرهم وتعقدهم أصاله اذهائهم وتصبيبيه حواسهم المنعفه يشيء يشسه النتويم ، فما تكاد السساقد العربى الياقع يقرا ما تكتبه أبلبوت ورتشردر وبرادلسين ومالارميه و فالبري وغيرهم حتى نشتهي أن نطيق ما يقولون على الشعر العربي دهما كلفه ذلك من تصمع وتمسف وجور. على شمرنا ولمنا ، ويكون اول ما يضحى به هذا الناقد هو الحالب الله وي من القصيدة الفربية فبدلا من أن يتماول القلم ويرفع صوت احتجاج على الشموذ والاغلاط تجده بهمل ذلك ونسير القصيلاه منزهةلكي يناح له أن تحللها و هو قدا حلال داك سيل من الإصطلاحات الاحسية التي لا تنظمون على شعرنا اطلافا ولم توضع له .

ــ التتمة على الصفحة ٧٧ ــ

دار الاداب تقدم الناب تقدم الناب تقدم الناب تقدم الناب تقدم الناب المساعرة المساعرة

الناقدون الأولون لشعرالسيرت

ترجمة وتعليق المشارعوارمعروف

ليس هناك دراسة حتى وقت قريب ١١ كاخد على عائقهه فحص الشعر الدى تضمئنه صبرة عن اسحاق قحصا بسبته الى اقاسة الدلبل الداني لاصالة مثل هذا الشعر وما قد يكون فسحيحا منه وكشف المعال على طبيعة المسئوع منه وقد اوضع عدد على اللكتاب مسواء أكانوا بفادا أم يكونوا كدلك مد عدد على اللكتاب مسواء أكانوا بفادا أم يكونوا كدلك مد عدد عهد ابن استحاق بفسه مشكوكهم حول صحة شعر السيرة عبوما ، أو عن يصائح جمية بعمروسيان اعلى الله عدا الدليل قسمت في المعلوعات الشعرية لمحملفة اختلاقا كبيرا كما يتشبع جمية من الشبعر الذي يشسب الى ملك حمير وهو دو لغة عربية سهنة سلسنة ١١٠ ، أو كالشبعر الذي يتسبب الى احد انشركين وقد هاجم قيه المسلمين والمنبي (ص) وفي الوقت نفسه كان يمكلم باحترام وعد هاجم قيه المسلمين والمنبي (ص) وفي الوقت نفسه كان يمكلم باحترام وقد هاجم قيه المسلمين والمنبي (ص) وفي الوقت نفسه كان يمكلم باحترام من هدا المال انها هو استعراص وتعليق على بعص الأزاء(١٤) التي تصم شعر السيرة كله أو بعصة بأنه موضوع بصورة ماشرة أو غير عباشرة ا

وليس من المعروص في هذه المعالة أن نعدم ثبنا جامعا شاملا لجسيم تلك السكوك على ولكنا مسمعرص لاكثرها الهمية * كما أن الآراء المذكورة لا تشمير الى حسم المصادر الذي المحدريت منها الاشتعار الموجودة في السميرة ، أو التي مؤلف ديوان حسان بن ثابت ، ومع ذلك عانها بمحموعها تقدم لتسا م اتبلة به على حابب من الاهيبة *

ويشير ابن سلام الله عندما جاء الاسلام تشاغلت العرب بأمور أصرى ولهت عن الشعر وروايته ، وابهم عندما واجعوا رواية الشعر وحدوا الفليل منه ، ودهب عليهم منه الكثير * ولدلك حولوا أن يلحقوا بهن له الفليل منه ، ودهب عليهم منه الكثير * ولدلك حولوا أن يلحقوا بهن له الوقائع والاشتعار ، فعالوا على السن شعرائهم * الله هذا القول على درجة كييرة جدا من الصحة ؛ فلك ان المائة سينة ، في مايقور بها ، التي تلت سيادة الاسلام على الشرك كانت تنمين بحوادثها الكثيرة ، وكان كثير من همسه

الحوادث يمس الفيائل المسي لعبت دورا في الصراع الاول ، ان العالبسسة العطمى من شمر طاق العمرة الاولى اما ان يكون قد ضاع ألا الصعبي بسبت الشبعر لمدى فيل فيما يعد بمناسسات مشباعة أبلك الماسمات الا مختلفيه عنها " كما اي المنازعات المتحصية التحت شعرا واسبيته الل شعراء اقدم الما عن عمد للمبع بالمكابه والمويه الرفيعة ، واما عرصا ودويها قصد ، ومن ثم كان العصاصون يأبون بالاشبعار مع الرفايات والحوادث التي فيهور عول تاريح صدر الاسلام ، وقيها بأبي فائمة بحوى امنه ليكن ما ذكران في اعلام "

ومن دان تعبيعات العدوي لا التي تنميز بدهمينها المحاصة (العلى الدناه العفرة ١٢) لمبس بسبب علمها التاريخي ولكن لابه بشير الى هناسيات حاصة أدت الى بحق قصائد معيته أو نسببة قصائد اخرى الى هؤلف أقدم وعو يعبله هذا يزودها بدلين مستطيع بموجبه تعين المحصة الرمنية لقصائد معلومة ، و صداو الاحكام على قصائد أخرى ، وهذا عدا علت الي الكرها بصورة أحص و فيملا للعظوعة المنسوبه الى حسان بن تابس في عجاء عبد ، وعي أبي سفيان بن حرب (انظر أدناه العفرة ١٧ (و)) ، وهي هصبة معبولة الطاهر ، عن الممكن ن تؤخذ منلا تساويا للقصائد الموجودة في ديوانه معبولة الطاهر ، عن الممكن ن تؤخذ منلا تساويا للقصائد الموجودة في ديوانه والني شناول الموصوع الهينة إلى حيد اليها المقصائد الموجودة في ديوانه المحت عسبه وفي ذات الماسحة والما المنبية المنافية المعلوم العدوي يؤسسدي المحت عسبه وفي ذات الماسحة والمنافقة المنبية المنافقة المنافقة

ان العصيص الذي يفيمها لموضيع مصدر مثل هذه الفصائد يجبب عن السوال الدى غالبا ها يبرز بالنسبة لعدد صحم من الفصائد والمقطوعيات ولوارده في ديوان حسان بن قالب ، فين حق الباحث الديستال مثلا . علاا مهجو حسان بني عدى من كعب (دبوان رقم ١٥٥) او بني العوام (رفيلم ١٥٠) بو وعتى أي حال قان العدوي يجيب بالصواب بالنسسبة ليسي العدوام -

ومن ثم فال هذه العصيص تعسها يوصيح عبارة ابن سيلام (انظر ادناه العمرة ٩) عن تراع العرشين فيما يسهم وهجاء بعصهم بعصاء مسس الواصح الله النزاع ليس بزاعا سياسيا جسبب و للكنه تزاع شخصي ايضاء الواصح الله النزاع ليس بزاعا سياسيا جسبب و للكنه تزاع شخصي ايضاء وعلى الرعم مما هو مدون عن ليسنة بعص العصائد او المقطوعات الى حسان بن ثابت او الى ابنه عبدالرجم (ميلا دروان رحم ٩٢٩) أمن المعبد الى بعرف شيئة مما رواه سعيد من عبدار حمن بيسن مسان قال قبه الى عبدالرحمن كان يتعمد الى ينسب بعض القصائد او المفطوعات الى والده و وحتى الذه كمان الاستشرار في بسيمه العصائد أو

المقطوعات عمدا الى حسمان ببعدى من ابنه (قل حوالى ٤٠هـــه لاهـــ) قان هذا قد بعد في الراقع مبكرا جدا ، ولكنه من المحمل جدا أن تكون قد بعدا هيل هذا الوقت ابعب ١٠ ديل هذا الوقت ابعب ١٠

وعلى مدر غلبي عني تعليمات العماري تسجر الأن لاول مرد • ولفسله ، وتبت الافكار الواردة في هذا النقال بحسب التستثييل الزملي فدر المسطاع •

ا ان ابن اسحاق نفسه بروي المعلى بعتبر اقدم شك مدون ، فهو بشدير الى قلاقة ابياب منسوبة الى حسان بن قابت في محاء عبدالله بن الزبعرى احد شعراء فريش السكبار الدي هرب الى نجران اتر فنع المسلمين لمسكة ءثم عاد ممها ووصع ثمله في الرسول (ص) واسلم ، يعيره حسان في البيشسين الثاني والشلت بالمحاره معسرا ذلك دليلا عطعنا على انهياز قواه والمحاطها، ويروي ابن اسحاق عن سعيد بن عبدالرحمن حميد حسان بأن حسانا رمى ابن المزبعري وهو بنجران ببت واحد [هو البيت الاول] ما زاد عليه ،

٧ ــ وبذكر ابن هشام ، مهدب سيرة ابن استحاق ١١٠ بانه حذف أشعارا ذكرها ابن استحاق ١١٠ لانه لم ير أحدا من أهل العلم بالشعو بعرفها و ومن نم دا به يسكر عدد من القصائد الر المقطوعات الى لم يحذفها باعتبارها من الاشعار المصنوعة ، وكان ابن عشام في عبله عدا يعتمد بوحه عام على ه اهل العدم بالشعر ، ١ اما على ه واحد ، منهم في بعص الاحيان واما على ه اعلمهم ، في الاحيان الاحرى - ويبدو من عماره ابن هسام انه كان يلاقي جهودا مصنية في بعض البحالات لخاصه كدر من عماره ابن هسام انه كان يراء استقصائه لآراء عدد كمير من اهل العلم في هذا الشان ، أذ انه غالبا ما يكتب هده العبارة ، ولم تر احدا من اهل العلم بالشعر بعرفها ، و اله غالبا ما يكتب هده العبارة ، ولم تر احدا من اهل العلم بالشعر بعرفها ، و اله يول، المدا الله من العلم بالشعر بعرفها ، واله اله ما يكتب هده العبارة ، ولم تر احدا من اهل العلم بالشعر بعرفها ، واله المنا عي يعص الشعر الله ، مصدوع ١٩٢١ -

ومَّى المَّكُنَّ الْحَدِّ مثلاً عَلَى ذَلَكَ الاشتعار اسسوبة الى حسان بى تابت،
الد توجد فى السدرة ٧٨ فصيده ومقطوعة منسبولة الى حبيبال الما من قبل ابن
استحق والها من قبل ابن هسام [ودلك في حالات عبيلة] • والجدول الآتي
يبين لنا عدد القصائد الموجودة في كل من يستخ ديوان حسان ، والسيرة •
كدلك التي وردت في السيرة فقط(١٣١) • كما يبين الحدول ايصا عدد القصائد
والمقطوعات المشكوك فيها أو التي يطن أنها لغيره •

الجبوع	غير الموجودة في الديوان	الوجودة في الديوان		
18.44	4.5	T 9	اليه :	التي لا شك في نسبتها
10	6	3.1	\$	النتي لا شك في نسبتها المشكوك فيها ١٠٠ الخ
٧٨	44	29		المجسسوع

يلاحظ ان حماك عشرة من القصائد والمعطوعات الواردة في الديوانيسك منها أهل العلم بالشعر من معتبدي ابن حشنام ، أو يتكرونها * [انظر أبصنا ادباء الفقرة ٢٠] *

٣ ــ وتبدر أهبيه عاصه لاحدى تعليدت الله النها النهاق الله يقول النهاق الهابة ابن استحاق عن فصيدة لابي اساحة معاونة برزهير اذ انه يقول الموهدة أصبح اشتعار اهل بعر * * ان هذه العبارة فتم يجلاء عن وجود شك عام في مخيلة ابن هشام يشتعل جميع الشنعر الذي قبل في ندر ، بل يستطلح الباحث ان يعترض وجود هذا الشك بالنسبة لاشتعار اخرى كذلك ١٥٠١٠ .

٤ : في قصة قدوم وقد بني تميم على النبي (ص) عام ٩٥٠ ، والشبعر الذي قبل في هذه المناسبة ، يورد ابن استحاق مجموعة واحدة منه باعتبارها المجموعة التي انتسدت آنذاك ، على ان أبن هشام يورد بعد دلك مباكسترة مجموعة تختلف عماما عن محموعة ابن استحاق ، كما ان رواتها همم غسير رواة مجموعة ابن استحاق ، ويقدمها على انها الاشتار التي القيت بالمناسبة ومن ثم يورد ابن عساكر مجموعة ثالثة تحتوي على قصيدة تختلف عن تلكما المحموعين اختلافا باعالال .

ن يوردالواقدي من ٧٠٠هـ في كتاب المغازي (١٧) م أشسارا فليلةجدا بالمغازة إلى ما اورده ابن اسحاق و ولهدا السبب فان ما يدكره الواقدي او طمح به من الشكوك السائدة المنطعة بها و دو أهبه خاصة ؛ فهو عالما ما بعول بعد ان يورد الشمي ، وهما رؤيت من اصحابا احجا بدفعه ه او ، ١ سمعت اسمحابا يشتونها ه و ، ١ سمعت اسمحابا يشتونها ه و ، ١ سمعت اسمحابا يشتونها ه و ، ١٠ سمعت اسمحابا يشتونها ه و ، ١٠ سمعت اسمحابا يشتونها ه و ، ١٠ سمحت المسمحابا المسمحابا يشتونها ه و ، ١٠ سمحت المسمحابا الم

آ: لقد توفي ابن اسحاق قبل ابن حبيب الدى جمع ديوان حسان بن تابت بما يقارب العرن ، اما ابن هشام فقد بوفي قبل ابن حبيب بعوالي ٣٠ عاما ، وربما بهدو من المعقول ان تعترص ان ابن حبيب كان قد اطلع على مصنف ابن استعالى ، بل من المعتمل ايضا ابه اطلع على تهذيب ابن هشمسام لحتاب ابن استعالى ، فاذا كان ذلك كدلك عامه يجب ان يكون عد انكسس للكتاب ابن استعالى ، فاذا كان ذلك كدلك عامه يجب ان يكون عد انكسس ابن إن استعالى ، فاذا كان ذلك كدلك على المدى لم يضمنها المديوان تأسبب او لآخر ٢٩ فصيدة ومقطوعة ، وهي ذلك الدي لم يضمنها المديوان توانه في الوقت نفسه وافق على قصيد بين على الافل من القصائد التي عزاهسا ابن استعالى الى شعراء أحربي دون ذكر بحسان ، كما انه ضمن عشره مسس العصائد والمعطوعات التي شك فيها معتمدو ابن هشام او الكروما ، واعتمرها من شعر حسان ،

ومن الواضح انه لا يمكن الجزم باحكام قاطعة اعتمادا على هذيمن السكتاكين وحدهما • على ال هذا لا يعني غدم احتمال وحود علاقة ، اعني الله الله استحاق كان مجرد أحد المصادر المنودرة لابن حبيب والتي كان الكثير منها ووايات مثداولة يومئذ • ولا ريب في أن الشخص الذي ينسب المشخص واحد محموعة من القصائد والمقطوعات المتباينة في استاليها والمختلفة في روحهسا الشمرية عن تلك التي تكون ديوان حسان ، لا يمكن ال يعتبر من النقاد ذوي

استكه والحس المرهف ﴿ أما بِالنَّسِيةُ لابنُ هَمَّمَامَ قَالَ الْعُرُومِي فِي المُحسوعةُ الله حامِنَ عَنْ طِرَسَ ﴿ وَهِ ﴿ مَعَ الْعَلَمِ أَنْ كُلا الْرَجِلَانِ فِهُ عَاشِهُ فِي عَصْمِ الْعَلَمِ اللهِ وَلَهُ اللَّهِ عَاشِهُ فِي عَصْمِ الْعَلَمِ اللَّهِ اللَّهِ عَلَيْهُ اللَّهُ عَلَيْهُ عَلَيْهُ اللَّهُ عَلَيْهُ اللَّهُ عَلَيْهُ اللَّهُ عَلَيْهُ اللَّهُ عَلَيْهُ اللَّهُ عَلَيْهُ عَلَيْهُ اللَّهُ عَلَيْهُ اللَّهُ عَلَيْهُ عَلَيْهُ اللَّهُ عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلَيْهُ اللَّهُ عَلَيْهُ عَلَّهُ عَلَيْهُ عَلَّهُ عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلَّهُ عَلَّهُ عَلَّهُ عَلَّهُ عَلَيْهُ عَلَّهُ عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلَّهُ عَلَّهُ عَلَيْهُ عَلَّهُ عَلَّهُ عَلَّهُ عَلَّهُ عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلَّهُ عَلَّهُ عَلَّهُ عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلّهُ عَلَيْهُ عَلَّهُ عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلَّهُ عَلَّهُ عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلَّهُ عَلَّهُ عَلَّهُ عَل عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلّهُ عَلَيْهُ عَلَّهُ عَلَيْهُ عَلَّهُ عَلَيْ

٧ * وهي أنم ، واسبنادا الى عبارة دويها المسكرى ١١٩ ، وسى روى د واب حسال عن ابن حبيب مباشرة ، يطهر أى احو ٢٨ فصيده ومعطوعة ، حسب نرتيب طبعه هرشيقيلاد والمحطوطات الني توجه فيها عده العبارة ، لم يكنيها ابن حبيب * والدلنسا الاسبساب النالية على ان الحدف كان منعمة حنما

(أ) بصل العمارة « هشاء آخو شعل جسمال في الأملاء عن أسل حميت على المائي كثباء أبر يماله » »

(ت) آن النمانُ و العشر من فصيدة ومعطوعه محدد قه من مخطوطة بولين وهد يكون هذه العدف عن عمد النبجه لعبارة استكرى

(حر) م محموع به العصائد والمعطوعات الذي تمسمان على كل ها قبل في مدح اي واحد من الامويان دو من يسي أسماء كدلت مبت فصائد من اصلل مان فيها عجاء لابي سفيان بن الحارث ، قان من الصبح ال معبر مثل هذا الحدف على الله كان محرد امر عرصي ١٠٠٠ الطي ادتام العمرة ١٢٠) ٠

وعلى الرعم من تدم مو فر معنومات داسة دار العروف بني كتب فيها ديوانه حسان السي كان الاحد إلى المساح الى تشرح على المؤمن ، وعلى الرعم مسن وجود معنومات فلمنة في الإحد إلى المساح المعمدية القلمية ؛ فان مما بشب المحمسة بن يامو ما المال حرك به يسميان في الرحمية المعمدية الاولى عو ابسو المعسمين بدوران حول كتابة ديوان حسان * وراؤية المقصة الاولى عو ابسو طاهر الماصي * فيما استشم الى تعلما الاله المحمدة بالمامي * فيما استشم الى تعلما الله على المحمدة محملي المن حبيب فيما على فعلم * والمعمدة المالية في تعلم فيما عرف موضعي فطع الاملاء * ما بصرف وعدت الها وترفعت به فامل * فيما عرف موضعي فطع الاملاء * ما بصرف وعدت الها وترفعت به فامل * ويان لا بعمد في المستجد للجامع فعدليه على ذلك * وتسمى المعمد في المستجد الجامع فعدليه على ذلك * وتسمى المعمد في المستجد الجامع فعدليه على ذلك * وتسمى المعمد في المستجد الجامع فعدليه على ذلك * وتسمى المعمد في المستجد الجامع فعدليه على ذلك * وتسمى المعمد في المستجد الجامع فعدليه على ذلك * وتسمى المعمد في ال

ولعل بوقع ابن حبب عن الاهلاء حسما علم بوجود اللس علماء في حصر به مرة العمرافة بعد دلك على الفعدد في الحامع ، متأن عن وجود خبسل طسعي عنده ، او زيما هو أعدي عن الحرامة من يحضر شده من العلماء للشباهي العبي ان الحجل الطبيعي ف يكون النو فعالية ، أما الاحترام فهو اهل في هذا المحال الوقع بن عن حق الماحث ان منساءل فيما اذا كان هذا التحمي أو التحفظ الما هو عليجة المشكول الني تشعير بها ابن حسب الما بوله الموادية المشكول الني تشعير بها ابن حسب الما

۸ سه يغول ابن سيلام الحمحي (س٢٣١) في كنامه و صبعيب فحول لشعراء ٢٤٠ وعن ابن استحاق والشعر الدي الرده في سيره ما بصنه ؛ وكان

ممن أفسيد الشمر وهجمه وحيل كل عده ميه ، محيه بن اسحاق بن بسار
- • • فقيل الباس عبه الاشعار ، وكان يعيد منها ويقول : لا علم لي بالشعر ، أبى به فأحمه ، ولم يكن ذلك له عدرا ، فكتب في السبر أشعار الرجالالذين لم يعولوا شعرا فقل ، واشعار البيسة فصلا عن الرجاب ، لم جاوز دلك الى عاد وتموه » فكتب لهم أشعارا كثيرة ، وليس يشعر » انها هو كلام مؤلف معفود يعواف » أفلا برجع الى نفسه فيقول ، من حمل من النبير ؟ ومن أداه ميد آلاف من السبين ، والله مبارك و تعالى يقول » ، و وابه أهلك عادا الاولى وليود فيا العي ١٢٠ هـ ومن لم يدكر ابن سلام بعد ذلك معبر ١٢٠٠ بينا من السبرة من المدرود عن حمله فيه » كما بعسم أدله احرى على حمل سببه الشعر المدرود قيا أبيره وقيه وابد وابد أبير المدرود في المدرود وابد وابد وابد المرود في حمل المدرود المدرود المدرود وابد وابد وابد المرود المدرود المدرود وابد وابد وابد وابد المرود المدرود المدرود المدرود وابد المدرود المدرود المدرود وابد المدرود المدرود المدرود المدرود وابد المدرود المدرود وابد المدرود المدرود المدرود وابد المدرود المدرود المدرود المدرود وابد المدرود المدرود وابد المدرود المدرو

ويورد ابن سبلام قول أبي عمرو بن العلاء «ت١٥٤» ؛ « ما أسان حمير ورفاصي الميمن الميوم بلساننا ولا عربينهم بعربيننا فكيف بما على عهد عاد وثمود ، مع تداعمه ووهيه فلو كن الشعر مثل ما رصع لابن استحدق ، ومثل ما رواد الصحفيون (٢٦٠) ، ما كانت البه حاجة ، ولا فية دليل على علم ٢٠٠

وبرى من الاتصاف أن بدكر في هدة المجال إن ابن أسحاق نفسه كان في بعض الاحيان بدكر عند ابراده القصائد والمقطوعات عبارة « يرعبون » أو « فسما بلاكرون » أو « بفواوي الإثناء المحالة والمقطوعات عبارة « يرعبون » أو « فسما بلا بحد غرسة الا ويصرح فيها من إن الاشبعار الله الحرب السحاق ابما هي سحم وليس ضعرا ١٢٨٠ • كما انه يشرر في بعض المجالات الحاصة بأن الرواية التي ذكرها ابن السحاق لدلك السعر محلطة أسست بهديجيدة المناه ، فكان ابن عشام في مثل عده المحالة بأني بالرواية الصحيحة بالاستماد الى معتمدية من الهيل العلم بالنبعر ، ومع ذلك فقد طعن ابن اسحاق في دينه ، ﴿ انظر ادناه المعرة العام بالسعر ، ومع ذلك فقد طعن ابن اسحاق في دينه ، ﴿ انظر ادناه المعرة العراد » (») ،

٩ . و تقول ابن سلام عن حسان بن تابث ، وقد حمل علیه ما لم بحمل علی أحد * غا معاصیت ١٣٦١ فر نش و استبت ١٣٠١ ، وضعو آ علیه اشعان ا كثیرة لا تسمی ۱۳۲۰ ، وضعو ۱ علیه اشعان كثیرة لا تسمی ۱۳۲۰ ،

أنا ابن المديم (ت ٢٧٨) فبعول هن ابن استحاق ٢٤١ الله بعال كان تعمل له الاشتعار ويؤتي نها و بسال أن يدخلها في كتابه في السيرة في فعل قصمن كنائه من الاشتعار عا صار به عصبيجة عند رواة الشعر » .

۱۱ : وكنب ماقوت « ت ٦٢٦ هـ » في ترجمته لابن اسحاق (٣٣) « كانت تعمل له الاشعار فيضعها في كتب المغازي قصار مها فضيحة عند رواة الاخبار والاشعار «٣٤» ﴿ والطر في ادام المعرة ١٣٧ » (١٤) »

ان العديد من الكتاب لم يفتأوا على الكار صحة قصائد الى بيات معينة ، او يوردون الاقول في الكارها وفيما يأمي العنلة على ذلك :

١٠ : (أ) يعلق ابن سلام(٣٥) على قصيدة (٣٦) منسوية الى ابي طالب

عم السبي (ص) قائلا « وقد زيد عيها وطولب » • وحيسا سأله الاصمعي عن العسم الاصبل سها لم يستطح الاجابة على ذلك •

ويعلى ابن هشام على هذه المصيدة الذي اورد منها ٨١ بينا بقوله : د هذا ما صبح لي من هذه المصيدة ، وبعض الهبيل العلم بالشعر ينكس اكثرها * آن تعليعه هذا يتناسب مع ما جاء به ابن سلام * والتصيدة كما هي عليه واحدة من أطول فصائد السيرة ، والنبيجة الواصحة لاقوال ابن سلام وابن هشام أن القصيدة قد زيدت في اوفان مختلفة ،

(ب) وسكر ابن سلام ۱۳۷۱ ايصا بينا منسبو با الى العباس بي موداس "

(ح) ويورد ايصا ۱۳۸۱ بيتس في الهجاء و مول عهما : الهما يتسبال
عاده الى ابي سعيات بن الحادث ۱۳۹۱ بهجو بهما حسان بن تابت * ثم بضيف
قائلا م واحرني اهن العلم من اهن المدنة أن قدامة بن موسى بن عمر بن
فدامة بن مطعوت الجمحي قالها وتحلها ابا سسفيان * وفريش ترويه في
اشعارها ، تريد بسئك الاصاد والرد على حسان » *

ان الدينبين لا يعصممان ما قد بشير الى صاحبهما أو المهجو بهما " على ال من المهم ملاحطة كون قد مة بن مؤسى هو من ابناءالحيل الثالث بعد قدامة ابن مطعول صحب رسول الله (ص) - الماطن أدناء المقرة ١٣)) "

١٣ أشارت تمكر بسبة عدد من القصائد والمقطوعات الى حسان موجودة في مخطوطة ثمينة الما لحديد الله بهان بين عليت بسبيت عن مخطوطة مؤرخة في سبة ٢٥٥ هـ كاب قد مرتب على المعددي ويقي يعتوي على ملاحظات ثمينة حدا دو بها العددي ، لا بوحد في اي من المحطوطات المعروفة عمدي ولا لمحققي ديوان حسان فيما يبدى وفي ادناه الملاحظات السي لها علاقة بموضوعنا مرتبة بحسب طهورها في المخطوطة :..

(أ) مرداه قصسرة في عبدالله بن دو معده المخطوطة م يطهر في ص٠٠ * المهروم الن حبسه ، كما بشسر الى ذلك السمح هذه المخطوطة م يلهذا فانها لا تطهر في المحطوطات الاخرى ، ولا في السمخ النميج الله المطبوعة ١٠٠ م يعلق العدوى عليها بقوله : « فيل انه مصدوع ،١٣٥، •

و تطهر ملاحظة مشائهة لهده في محطوطة اخرى من محطوطات استانيول (احمد القالث دهم ٢٦١٣) عسسة لابن الفران الما الثان فيها العصيدة الى صرعة بن أبي اس الاتصارى ، في حين لا نظهر الملاحطية في كن من محطوطاتي لندن و باريس وهما محطوطنات حشابهتان لهده المخطوطة ،

و تسميد و المحاف الفلامية الفصيدة الى أبي قبس صرمة بن أبي السرم (جد) علاحطة و تسميق معطوعة في هجاء اللى لهب و المخطوطة ص ٥٦ ، هر شميد رقم ٢١٨) مستدة الى حالد بن الياس بن صخر بن ابي جهم بن حضيفة (٢١) تقول و هذه المقطوعة التي قبعت في أبي لهب ليست لحسان ٠٠

أغبر في سعيد بن عبدبار حمن بن حسان الله عدد الاسات ليست الحساس لكمها كانت من بين المصنوعات التي تجلت عليه ۽ "

(د) أن مقدمه المعطوعة الذي جاءت في طبعب هوشيفيد (رقيم ٥٦ ؛ المحطوطة ص ٨٠) والدي تشمل على يبنين في هجاء صفوال بن المبالان الدين المبتين الى أبي سفيال بن الحارث و وقد أكد العسدوي في المخطوطة أن أد سفال لم يهيم صفوان ، وأن الانباث كانت لعثممان بسن المحود ثرث لدي عاند على النصر البية (١٤٨) -

ولم يوصع العدوي ، أسوء الحظ ، سبب المسلة الابيات الى عثمان أو المناسبة الذي قيلت فيها -

وأرى من الواجب على الدكر هنا الددوان حسان بن تاب يحوى مسلماني بن تاب يحوى مسلماني بن تاب يحوى مسلماني في رئاء المني المن الاسمان بحد ما لانقل عن نماني فصائد في رناء عثمان بن عقال و وبحوي السيرة فصيدتين اخرين في رئاء الرسول (ص) و كما الن في طبعة البرقوقي للديوان أو بعورات احرى من صبعه المراشدين الموجود بالدي السيرة و للباق اخدى منها دوق شك و

(و) في ملاحطة على عامش الصناحة الله المن اللحطوطة المعمى معطعة في محاء همد ، روح الى سعيان بن حرب وام معاولة (هرشفيلد ٢٢٤) و وقول المعلوي بستنده الاخير عن حالم بن البياس (انظر الهامش ٤٦) ان الحالدا سعيد . سنال سعيد بن عبدالرحين بن حسان عن صبحة هذه الابيات ، فاحاب سعيد . لا لم يقل حسان هذه الابيات لكن عبد لرحين هو الذي قالها و يحلها حسانا ، وكان ذلك عبدما امر يزيد بن معاوية الاخطل بهجاء الانصاد » *

(ر) من پين المعطوعات الوارده في هذه المخطوطة ولم يود ذكرها في المحطوطات الاخرى م أو في نسخ الديوان المطبوعة ، والتي لا تشكل جزء من محبوعة انن حبيب و معطوعة تنكون من ثلاثة أبيات في هجاه بني مخزوم في ص ١١٦٠١٠ و بلكر العدوي نسبة هذه الابيات لحسال و دافش ولك من قديلة محزوم معروفة جبدا (بعني بحصوص تحدر نسبها، وهو الموضع الدي الصب الهجوم علية) واله لابمكن هجاؤهم من هذه الناحية و فجدة النبي لامه هي احدى صماء مخزوم ، ويضمف اله قد سمع من عدة أشخاص النبي لامه هي احدى صماء مخروم ، ويضمف اله قد سمع من عدة أشخاص النبي لامه هي احدى صماء مخروم ، ويضمف اله قد سمع من عدة أشخاص النبي والمن المحاق الناحية في مغاربه ، ومن ثم يعنى المدوى وأسرجه من مسحد النبي (ص) وهو على هذه الحال وأسلك الدحل ابن اسحاق مشه الابيات ، وكدب أشعارا موضوعة ، في مغاربه ، ومن ثم يعنى المدوى مأن كثيرا من الشعر الموضوعا ، وقال : إن الابيات لم وحد عن دواة اخرين بل اخدت من مغارى ابن اسحاق ،

والاسات عبر موجودة في البسيرة ، وقد مكون من بين المقطوعات التسي حدقها أمن هشام "

(ح) عبارة تصدر العصيدة رصم ٨٦ (عرضهيد) وفيها احتمال كون الشعر لسعد بن الحسين الحزرجي عوجودة في سمح الديستوان المطبوعة ، والمخطوطات الموفرة لهده الدراسه (ص ١٤٤ من المحطوطة موصوعة البحث) بينما هي في الاعامي وابن عساكر من منسونه الى بشير بن سعيداله) ،

(ط) بعلق العدوى ﴿ المخطوطة ص ١٥٩ ﴾ على معطوعة وردت في الديوس (هر شعدك رفع ١٣٩ ﴾ * على انها عجاء في الوليد بسن المعيرة المحسرومي ، فنقول ، أن الشبعر في الواقع متحول ، وصبعه يحي بن عرود بن الربير لحسي انتاء مهاجاته مع ابراهيم بن هشام ٤٠١ ٠

(ى) ومع دىك عدد العدوي شحصه حير معروف من عائده الزبيسر بمعطوعه احرى (هرشفيند رقم ٢٠٨) في هجاء آل عوف مدعيا الهم للسوا فرشيين افعاما ولكنهم متحدوق من تغلب ، ويذكر العدوي في ملاحظة تندو المفطوعة (المحطوطة ١٧٥هـ١٧٥) ان السبب في قولها هجاء وجهسة آل عبدالرحمن بن عوف ، الدين كانوا من إهل العلم بالنسب ، ذل الزبير موحشما تني النسس على عبدالعزيز بن عمران بي عبدالعزيز بن عبد المران وحسما تني النسس على عبدالعزيز بن عمران بي عبدالعزيز بن عبد المران وحسما الله المناسب ، والكلمة

الرحمن بن عوف ، علق على ذلك بقوله: لقد رعود بأشر ما عبدهم ، ولكمهم على اي حال لم بسنهمبعو/ الدور يوراً من العوربير ،

ومن الحدور بالملاحظة الدعليد الفريق المباحث النعليق الاسم الدكر من البناء الحدول الله إص) كسا البناء الحدل الرابع بعد على الله عن عوف صاحب رسول الله (ص) كسا عبر واصبح من السنب المدكور اعلاه "

(ك) يدكر العدوى (المحطوطة ص ١٨٧) عن احدى المقطوعات (هرشهبله وقم ١٨٧) انها لعمود بن شقيق بن سلامان من آل الحارث بن مرة * بينما يورد صاحب الانجاني (٣٠) برايات تذهب الى احتمال كونها الأربعة شعراء من بسهم حسان بن ثابت وعمود بن شقيق المذكود *

١٤ : بورد الميرد ((ت ٢٨٥)) البيت التالي ٢٩٥٠ :

سالت هذیل رسول الله فاحشه المنات هذیل بما سالت ولم تصب

و بعدق المبرد على كلمة «سالت» يأنها ليسمت من لغة حسان وقد بكون من المعفول إن المبرد أراد بدلك الكار البيت كله للحسان ؛ قمد لى هذا الرأي الصادر عن لغوى كالمبرد له أهميسه البالغة *

۱۵ : الله المحصري (ت ۱۵) في اله راه الآدب المدهمة المليس الذي عراه ابن هشام ٥٠ الى فليلة احب النصر الله المحارث الذي امن اللهي المثلة العبد معركة الدر ١٠ ثم يورد فول المزدو الله المال المال المال المحارث ويقول : اثها المصنوعة ٥٠ العلم بغير في البيات فليلة الله المحارث ويقول : اثها المصنوعة ٥٠ العلم بغير في البيات فليلة الله المحارث ويقول : اثها المصنوعة ٥٠ العلم بغير في البيات فليلة الله المحارث ويقول المالة المصنوعة ٥٠ العلم بغير في البيات فليلة الله المحارث ويقول المالة المصنوعة ٥٠ المحارث ويقول المالة المصنوعة ٥٠ المحارث ويقول المالة المحارث ويقول المحارث ويقول المالة المحارث ويقول المحارث ويقول المالة المحارث ويقول المالة المحارث ويقول المالة المحارث ويقول المالة ويقول المالة

تتضمن الابيات من حهة وثاء للنضر بن الحارث ، لكن مغزاها الرئيس

كان معائبة رقيقة للرسول (ص) لانه قتل النصر ولم يقبل القدية عنه وهدا أمر بحددانه دليلا على عدم اصالة القصيدة على ان مما تجدر ملاحظته ان الذي اورد العصيدة هو ابن هشام وليس ابن استحاق ومن الجدير بالذكر ايضا ان ابن استحاق (٤٥) يقول بان النضر اعدم في « الصفرا » (فيسا يدكرون) في حين يعلق ابن هشام بعد ذلك مباشرة ويقول ان محسل يدكرون) في حين يعلق ابن هشام بعد ذلك مباشرة ويقول ان محسل القتل كان بمكان يقال له د الأثيل » وهذا هو الموضع الذي ورد ذكره في البيت الاول من القصيدة .

وقد ذكر ابن سلام هذه الحادثة لابن جعدية (١٥٨ فانكر الاخيو انيكون لمضر قشي بعد معركة بدر دواسا اصبيب في يوم بدر مجراحة الخا على الرها السيرا وامتدع عن الطعام والشراب ما دام في أيسبهم ، فمان "

١٦ د يعلق ابن الانير(١٩٩) و ت٦٣٠ ، عندها يورد احدى مراثي حسان ابن ثابت في عثمان بن عمال ، على أحد أبياتها وحو(١٠٠) :

بل ليت شمري ولبيت الطير تحبرني ما كان شان على وابن عفانا

بقوله: « وقال ابو عمرو بن عبدالبر وقد ذكر بعض هذه الابيات :وقد زاد فيها اهل الشام » · و سطسهن القطوعه غمرا واصحا لدور علي بن ابي طالب في مقتل عثمان ·

وعالما ما تنسب قصبائه ومعطوعات وردت في السيرة الى شعراء آخرين عير شعراء السيرة ، وقد صربها قبل قليل مثلين على دلك ، وفيما يأتي امثلة احرى :-

۱۸ : و تجه في بعض الاحيان أخبارا عن الاشعار الموضوعة على ألسن الشعراء ؛ فهناك في الاغاني (١٤) عن محاولة تسبة أبيات الى حسان بن تابت او الى شاعر آخر عاصر التبي (ص) هيئت لهذا العرض و وتدور القصة حول الي بكر بن عبدالر حمن بن الحارث بن هشام ، حفيد الحارث بن هشام المحزومي الذي عرف بسسعنه السيئة لما كان يضمره من عدادة وبغضاء للنبي (ص) ، وهو الذي فضح تقسه حينها هرب يوم بدر تاركا أخاه أبا جهل مى ارض المعركة (٥٠) و تقس قدم ابو يكر هذا الى احد الاشخاص اربعة الاف درهم ، وطلب منه ان يدعي ويقول انه سمع حسان بن تابت ينشد الرسول درهم ، وطلب منه ان يدعي ويقول انه سمع حسان بن تابت ينشد الرسول درهم ، وطلب منه ان يدعي ويقول انه سمع حسان بن تابت ينشد الرسول درهي ادبعة ابيات من الشعر كانت عند ابي بكر تفسه و قرفض الرجل ويقول اله به بيات به وقوض الرجل وسياد الرسول الهربي المناب بنات من الشعر كانت عند ابي بكر تفسه و قرفض الرجل و المناب الم

وقال : « أعود بالله ال العسرى على الله ورسبوله ، ولكن ال شالمت أن أفول : سمعت عائشة الشماه فعلم و * فرفض أيو بكر * وطل مصرا على رأيه الا والهرقا على هده الحال * نم ان ابا يكر الرسل الله بعد ايام وطلب المه أن يقول الهيانا بسم بها والده هشدها * فلما تثلم الابيات طلب منه ابو بكسر ال يتسدها الى ابن الربعري * فهي الى الان سسوبة في كدب الدس الى ابن الربعري * فهي الى الان سسوبة في كدب الدس الى ابن الربعري * فهي الى الان سسوبة في كدب الدس الى ابن الربعري ، ١٦٥ .

وصداً بشديه دلت ما كالت عدلة علادة مؤلف « كتاب صفل » في وصبع عبارة « ومداً قيل على لسال ١٦٠٠٠ » عدمه عدم بها عددا من المصالد اللي وردها في كتابه -

و عده ترجمه لمعاله مدودن

الله معدد من هيد الدول الله الدول ا

ولا عمال اطروحين ، مدهما صديقي الدكتوتر عجمه عوسه عوام الشري بعمل الاي هي طامه عامه على المن يعمل الاي هي طامعه ماشسمس المناول عليه العال ، وقال المناولة من المناولة بالمناولة المناولة المناو

A Guillaume, the B'ography of the Prophet in recent research Islamic Quarterly, f. I, 1954, 5-11.

كدلك ترخمه الإسماد غيوم « مسيره بمبول الله » لابن استحاق (1955) المقطعة من ١٤ - ١٤ و وطل بعض «راساكة الشخصية المسيوم غي ،

880 \S. XVII. 2, 4955, 497 205; XVII, 3, 4955, 446-25, XXI, 1, 1858 45-30.

- (٣) الخلو عنه ؟ اللسيريو في تلمه واستسميد) حس ١١٨، ١٩٤ ؛ والشفره ١٨١ الالله ا
 - (٣) مطر مقلا : نعس المصدر مي ١٥٠٠/٥٢١/٥ قما يجه
- عنقصود هذا الكناس القدماء ، الآ الله بجب أن شسر الى دراسة طه حسس الدائمه الصلف الدرد المحامل الإ القاهر الا ۱۹۶۱ الرحاسة على ۱۹۲۶ عما المد -

وهم يورد البردوس في فلنصه لديواب شمنان في قريب و لدهره ١٩٢٩) فولا بدره الاسمعي يقول شه ان حسانا « تسميا البه أشباء لا تصبح عنه » و المعدمة هر ديا ، ولم بدكر فهدورا لبدئ المحدمة المعدد ولم استطع ان أجد واك الاصمعي هذا في حديم المصادر المتوفرة عدى * و دلت ورد هذا القول في ترجمة جسسي ابن ثابت في كتاب « الاسميماب في

معرجة الاحتبجاب بد لابن عبدالمين « العسيم الاولد عن ١٤٦ » إلا طلب على معدد الهجاوي) القاهرة (؟) (المرحم) إ "

(۱) میدن شخوی الشخران » تخفیق میجید سجمود شاکی * القاهره : ۱۹۵۷ - دی ۲۹/۲۳ * ۲

(٧) هماك عدد من أسلماء مطبق عديهم عديه المدوي باكريا في كلب المراجماو ورد وكرهم في المصدد التاريخية من المحدد التاريخية و الدي الدي يصدده هذا حو د الحدد بن محدد بن محيد بن محيد المحدوطة أم يرج الكرد في كلسب المراجم و الريكل المحدوطة الميه في المحدوطة كليه في المحدوطة للسب المعدومات المحدومة الميه في المحدوطة للسب المحدومة عن المرحق والوسيل مساقين و وهي هندام من حروم عن طريسيق السب الاولى عن المحدومة وعلى هذا هاته محيد أن مكون قد عالى في المصد الاولى عن المرك المورد المهجري و وطرياه وعلى هذا هاته محيد أن مكون قد عالى في المصدد الاولى عن المرك المورد المهجري و وطرياه المعادم (١٢) -

٨١ ديون حسان بن تابت - تعقب هرشميده و ساسلة أودى بيس رقم XIII) ليدن ولسور ١٩٠٠ د وشير الارقام بن مسلسل بالقطوعات والقصائد في هذه الطبعة ٠

191 السسرة على 371 ؛ وبوايي المسال وقم 121 ·

(١٠) السيرة من ٤٠

(١١) لا تعوقه عن الواقع مقدار عد حدة دين عسم مهدب السيرة عن الشعر الدي اورده الن السخاق ، و يدكر اللسيد الداب المعاملين عن مشابته عن لا حزالة القروبين ولوادرها على محله الن السخاق ، و يدكر اللسيد الداب المعاملين عراص الاسلام على المسلمة عن سبوة الن السحاق الاسلمة المسلم عني الاحراء السلامة المسلم على الاحراء السلامة المسلم على المسلم على المسلم المسلم على المسلم المسلم على المسلم المسلم على المسلم المسلم المسلم المسلم المسلم على المسلم المسلم على المسلم المسلم على المسلم على المسلم على المسلم على المسلم المسلم المسلم المسلم على المسلم المسلم على المسلم المسلم على المسلم المسلم على المسلم المسلم المسلم المسلم على المسلم المسلم على المسلم المسلم

* 17) will " Homer, a feb. 13 1/8".

٣٠ در وميمة ملعدى بهيده القصائلة والمعطوعات في دين الدوات مبهم عي طبعه البركومي الدون المستهدات المستهد البركومي المستهد المس

(١٤) السيرة من ٢١٥ -

(١٥) هدا تحسل للنص اكثر من يحسل " ي الترجم) .

ولا ١٥ السمود هي ١٣٥-٩٣٨ ، ابي عسماكي و طبيعة بدران إ م؛ هي ١٣٠ قبط بعد ، ح٢٥ د . و الطور عن المحادثة والاشعار ولحمالة، دني شبعت عبيما مقالتي وللشيورة في ، BSOAS, XVII, 3, 1960 . وإدر 1960 . وإدر المحادثة والاشعار المحادثة والاشعار المحادثة والاشعار المحادثة والاشعار المحادثة والمحادثة والمحادث

ير١٩، معجم الآد)، إ طعم مرغمبوث ﴾ حرّ ص ٧٧٤ ٢٧٤ -

(٣) توهم كانب معالى في سناهب المنصنة مأنديك اللعدية كلها إلى أمي عدهم المفاصي في
حس بها وفعيت تحييب كما هو وأصبح من الاستباد " وقد أورداته إذ القصدين > بتصهيبة منه
المحافظة على الإستباد ديما بالالتياس " إذ المبرجم) "

ر (۱۱) پیردو هی القصائی انهما واحده احددت روایسها فالسس دلامر علی کاند المقدال ؛ دعد دوی لاولی آنو دلایم محدد برالمدسی الم بدی

الاشبيطي في كتابه به عن لعلب ايضا - وابو بكر الاشبيطي حدًا ، هو محمد بن المحسن بس عبيداته بن مدحج بي محمد بي عندالله الزبعي ، المعالم ، اللغرى ، النحوي ، الشاعرالمروى منه ٢٧٩هـ - وقد وردت القصة (النابة) مي كتابه وطبعات النحويين واللغويين » [طبعة ابو الفضل ابراهيم ، الماعرة ١٩٤٤ ؟ في ترجعة محمد بي حبح ص ١٥٢هـ١٠٢ .

وإذا صبح قول الكاتب من الهيبا تصنان ، وهو تبير صبحت على الارجع ، هان العصيمة الاولى لا يعهم بنها إلى حبيب كان يسلي ديوان حسان ، ولا يبكن في هذه العالمة تحميل البعي اكثر من طاقته ، (المترجم) »

ر(۲۲) سی ۸ــ۹ ۱

(٣٣) القرآن الكريم سورة السجم ١٥٠٠ وذكر أيات اخر احما ؛ الإيمام ٥٠؛ المرقان ٢٨ : ابراهم ١٠٠٠ المحاقة ٨

11 00 (12)

(٢٥) السيرة س ٦

(٣٦) المسحقي م سريغطي، هي غرادة الصحيفة ، القاءوس المعبط. ١٠ او هو (الذي دروى المحلم عن هراءة الصحفيه بالنبياء الحروف ه - السان العرب ١٠ وقد دمهم المفاها، لالهم كالوا بمسحران من المكتب ، اي دون قرائمها على استاذ ٠

(٧٧) الطر مقلا السيرة من ١٨/٨١٤/٨١٤ -

(٢٨) السيوة من ٣٣٥ حيث تحد سجما يورده ابن عشام احشاً ٠

(٢٩) تعاضهت : تناهشت - والمصيهة : الابلك والمهتان والشنسة - (المتوجم) -

(٣٠) استبت : تشاتس - (المترجم)

(١٦) طبقات الشمراء ص ١٧٩ - وانظر متلا العقرم ١٢ (ج) والعقرة ١٤ (ط) ، (ي) .

(ヤヤ) القهرست (طبية المامية (アイ) المي アンド الم

(٢٢) تلمسدر السابق 🚰 🍇 ا 🌣 📱

(٣٤) توهم كالب المثال ونسب هذا التول الى بأقوت الحموى ويبدو انه لم يعمى السظر في النص والتبس على الامر الدام وجود التنقيط المسسم عني بليعة مرغلبوت و والواقع التي ياقوتا نقل قول ابن النديم الآنف الذكر • قال . * قال محمد بن اسحاق : كانت تعمل له • • التراء عالن التديم الذي المدمر • (المتراحم) •

(٥٠) الصدر السابل من ٢٠٤٠

(٣٦) السيرة من ١٧٢ مـ ١٧٦ 🐑

(٢٧) المصدر السابق من ١١ ، وانظر ابضا السيرة ص ٦ ،

(٣٨١) طبقات قحول الشعراء س ١٠٦ - ٢٠٩ ١

(٣٩) ابن عم الرسول (س) - قاوم الاسلام ، ودبل انه تزعم قسما من معركة الهجاء للمسلمين الى ان اعتنق الاسلام قسل فتع مكة - السيرة ص ١٦٠٧/٤٦١ - الح -

(20) استانبول ، احبد التالث وقم ٢٥٣٤ - وقد استطعت ال احصل على أسخة حصورة بالقو توسيات لهاء النسخة ، ولمخطوطة الخرى في استانبول أيضا (احبد الثالث وقم ٢٦١٣) بالساعدة الكريمة التي قدمها معيد المخطوطات العربية التأيم لجلسة الدول العربية بالقاهرة ،

١٩٤٧ جمعايي من أنعل المدينة ، اشتير كشاعر قبل الأسلام ، قتل في موقعة عؤتية
 عابر لا بعد ١

١٧١٪) هناك بيت واحد تي طبعة البرقوقي سي ٧١ ا

(873) بالنظر لعلم تبكني من المصول على هذه المضاوطة لذا ترجيت النصوص مشكل بقارب الاصل صهد الامكان " إذ الترجي)

(٤٤) روى ابن القرات وولاء ديوان حسال بن ثابت عن السكرى الذي دواء طوره عن ابن حديث وقد روى الصيرتي القدوان عن السكري الضا -

رفخ) السيرم من ١٤٥٠ -

(١٦) خالف بن الياس أو دماس العدوي ، دروية ومحدث هي أهل المدينة ، كان الواقدي احد الدين دووا عمد ، ابن عمر ، ابن عمر ، ابن عمر المدين دووا عمد ، ابن المدين المدين المدين دووا عمد ، ابن عمر ، ابن عمر ، المدين المدين المدين المدين على المدين المدين

(27) هو اين امية بي حقمه من تنسيرة جميع ، عنل واقت أميه بيدر ، وطل هو مناهمها تغرسول ،(س) حتى يميد صح عكه ، انظر النسيرة من ١٤٠/ ٤٧٧ - - ، الغ ،

(٨٤) استنادا الى ابن استحاق فانه كان احد القرشيين الارسة الذين الكسروا عبادة الاسمام صبل الاسلام وتفرقوا في البلدان يلتمسون الحديثة دين ابراهيم ، وقد قدم عثمات س المحرورت على قيصر ملك الروم فتنصر وحسنت منزلته عنده • (السيرة من ١٤٢ ـ ١٤٤) •

إنه الاغامي (بولاق ١٨٦٨) ح12 من ١٢٥ ؛ ابن مساكر : توريخ ح ٢ من ٢٦٧ ، (٥٠) المسارى من قبيلة المعارج وأحد المسلمين الاوائل ، حسر بيمة المفية المثانية ، وكان بعد وفاة الرسول (س) الاحساري الوحيد الذي ساعد القرشيين عند مطالبتهم بالمخلافة عي المقاد التاريخي الدي جرى في سعيعة بني ساعديه،

رer) الإغاني ج دا س ١٤٠٠ ·

۱۳۶۶ الکامل (طبعه رایب) می ۱۸۵ ، و نظر (بیسا ، دیوان حسان بن تابت و طبعه اسرمونی) می ۱۷ ه

رِهُهُ عَلَى هَامَشَ الْبَعْدَوُرُ وَلَقَاهُرِهُ ۗ ١٣٨٧ أِمْ لِي صَلَيْ ١٣٨٠ ﴿ ١٣٤ - ١٣٤٠

(۵۵) السيرة سي ∀۲۴ ،

(٥٦) ينسبب كاتب المقال هذا الدول المحصري عن حين الله المربير بن بكار كها همو واصح عن قول المحسري : « «ال الربير بن بكار : وسسعت *** التم » وهو الزبير من مكار بن عبدالله بن مصحب بن تابت بن عبدالله بن المحوام السالم ، التصابة ، الإخبارى المسهور ، صاحب كتاب ه تحسب بريش » المتوفى سنة ٢٥٦ هـ * التطر ؛ التحطيب البقدادي ، المسهور ، صاحب كتاب ه تحسب بريش » المتوفى سنة ٢٥٦ هـ * التطر ؛ التحطيب البقدادي ، الديم بنداد ح ٨ س ٢٠١ ـ ٢٠١ ؛ ابن المنادم ؛ المفهرست ص ١١٠ ـ ١١١ إلى المترجم) ؛ الموجه ؛ معجم الادباء ح ١١ عن ١٦٠ ـ ١٦٠ (ط * المقاهرة) ** المقرجم) *

.₹۵۰۸ السيرة من ۸۰۵ خ

(٥٨) انظر ابن سلام ۽ المصيد ، بيسايي بن ٢١٣ ــ ٢١٤ * واين جيدية هو . يزيد بن ايد - كان تلسيف للزهري ، وعاصم بن عمر بن قددة ، ويزيد بن علي بن الحسين وغيرهم - انظر : اما آواه أهل الحديث الذي أوردها ابن حجر ميه فكانت تنهيه ولا تولقه كمحدث - انظر : ابن حجر - تهديد - انظر : ابن حجر - تهديد - انظر :

· ٦٣٦) السيرة من ٦٣٦ ·

(٦٢) نفس المصدر ص ٣٥٠ - وانظر أعلاه اللغرة ١٢٠٠

ز۱۳) كتاب صفين - طبعه حارون يز القاهرة ۱۹۴۱) س ۱۱۰ -

(١٤) الاغاني ع! من ٢١ ٠

(۵٪) السيرة ص +ه\$ قعا يعد +

﴿١٦٦﴾ أنظر مثلا : ادرُ سبلام : المصابر السبايق من ٢٠٠ – ٢٠١ -

إلا") المغلى مثلا : كتاب صفيق ص ٢٧ ... ١٨ ٠٠٠ المنع ٠

الأفلام العدة رفدر ؟ - مايو 666

ولنزيع والحدير

الفروسية في الشعر الجاهلي تلاستاذ نوري حمودي القيسي

احمد الربيعي

مناه الكتاب بعث عن الفروسية كبا صورها شعر الفرسان في العصر الجاهلي لا يكاد قارئه يفرغ منه حتى يشعر بالحيف في تسمية هذا العسر بالعصر الجاهلي أو بعصر الجاهبية - فقد كان هؤلاء الفرسان النماذج الكاملة التي عبرت عن امتهم و يحسدت في بطولتهم شمائلها المثلي ٠ فكان مسرجم الوي واحق باي يسمى يعمر الغرسان أو يسمر القروسية -ومن هما تبدو أهمية جمها البحث الدي نال سه مؤلمه مسهادة الماجستير يدرجة (جيد جدا) من كلبة أدب حامة القاهرة عام ١٩٦٣ - ١٩٦٤ . ناقشته لجنة من الدكنور الجليال يوسب خليف ، وهو المسرف على البحث ــ والدكتور الحلبل عبدالحميد يونس والدكنور العلامة شوقي ضيف وقد الحقت بالبحث فهارس لكل من المصادر التي قاربت المئة وكلها عربية والاعلام والايام والقيائل والغوافي والخيل والمواضع والموضوعات فبلغت صمحاته (٣٥٩) صمحة من القطع الكبير - وقد صدر متقديم للدكتور المشرف نوه فيه بوعورة ميدان الدراسة في توائنا القديم وضرورة توفر الكفاءة العلمية والادبية لدى من يقدمون على اقتحام العقبات التي تكتئد مسالكه وتشمخ في شعابه • وقد اشاد بكماءة المؤلف الذي الطلق في هذا الميدان بهمة الفرسان (فخرج منه فارسا كما دخله فارسا) (١) • فقد بدأ الدراسة بالبحث عن الاصل اللغوي لكلمة (العروسية) ثم عن مبناها الاصطلاحي ، فناتب عنها في أمهات المعاجم والعقبها في شعر الفرسان • كما تناول كلمة (الفترة) التي وجلها ترادف كلمه الفروسية في معناها اللغوي والاصطلاحي وانتقل بعد ذلك الى استجلاء بواعث الغروسية وعناصرها وتقاليدها فرأى انها ترجع أن السجية والصحراء والرأة ٠ فحدب الطبيعة كان يضطرهم

 ⁽٩) الدكتور پوسف حلف ١ مقدمة العروسية في الشعر العاهدي ١

للمجمه أو لشن الغارة والحرب وفي الحرب يبرز دور المرأة فكم من نصر حققته المرأة بالحمية التي تؤججها في قلوت الفريبان، وما يوم حليمة بسر وعندما تحدث عن منزلة المرأة العربية وقف ليرد عني الستشرقين ومن يحطب بحبلهم فمن أن دورها لم يعتصر على اثارة الحبية فكم من حرب اقتدمت شراريها المرأة كحرب البسوس التي استصرت بين بكر ونفلب اربعين عاما وذي قار التي انتصرت عيها العرب على العجم وكم من حرب اطفات جدونها المرأة كحرب داحس والغبراء النسي عاجت بسين عبس وديبان فاخمدتها بهية بعدما تفائى المقوم ودقوا بينهم عطر منشم -

بل ان المرأة العربية نافست الرجل في كل ميادين الحياة وتفوقت عليه في بعضها كالخنساء التي تغوقت على حسان بن ثابت في الشعر لدى النابعة الدبياني - كما أتبار إلى ما نقمر به اوليك المستشرقون عن التساب بمض العرب إلى امهاتهم وما بعني من تعدد الازواج أي الاناحبة فعين ان الانتساب إلى الامهات انما كان لرفعة منزلة تلك النساء -

وبعد أن فرغ من الالمام ببواءث الفروسية عقد فصلا للكلام على عناصرها فكانت الحيل في مقدمتها وهنا أفاض بوصف عنابة العرب بها وذكر ما اشتهر منها في منادين العروسية واشهر مرسانها كما تكلم على اسلحتها كالسيوف والرماح والقسس والنبال والدروع والبنعي أما تعاليد الفروسية وشارات الفرسان فقد كان أمتم مصول الكناب الم تناول المصادر التي استرقد منها مادة بحثه فيل أن النغاد المنا أمى قد سيموا النقاد المحدثين في تمحيص ويحقيق المصوص ويوبيق الرواء فنصوا على ما وتقوا بصحة تسبته الى اصماده وعلى ما شكوا فيه أو وجحوا التجابه المناه المنا

وانهى الكتاب بدراسة ثلاثة نماذج من الفرسان متناولا أهم ما عرف به كل عنهم فدرس الحب المدرى والشيخاعة عند عنترة الذي كان حب العنيف لعبلة أقرى بواعث فروسيته حيث نجد اسمها النغمة التي كانت هجيراه في كل قصائده التي ترنم فيها بعروسيته والكرم عند حام الطائي الذي اضحى اسمه عنوان الكرم العربي • ثم الاشتراكية عند عروة بن الرد الذي كان داسي لما يراه من اجتماعي واقتصادي بين اشخاء الاثرباء ومحرومي العقراء والذي لم يكن سلك ما كحام ما غربهم نه لانه كان معدما مثلهم • بيد ان عدمه لم يحل دون أداء مسؤوليته التي تحتم المسافهم فكان يجمع ذري الباس صهم ويغير بهم عني أموال اشخاء الاعنياء خاصة ويعود فيوزعها بالسوية بينهم جميعا دون ان يسنائر بشيء لنفسه خاصة ويعود فيوزعها بالسوية بينهم جميعا دون ان يسنائر بشيء لنفسه دونهم و ويذلك سمي أبو العيال وعروة الصعاليك •

ان تلحيص هذا الكتاب يفوت المتمة التي تجدها وانت ترافق أولنك الفرسان في ميادينهم وتشبهد ملاحمهم خلال اشمارهم التي يعرضها وبرويها الاستاذ المؤلف بيراعه البارع •

النثر الشعري عند جبران خليل جبران

م، ه ، سعد على جمائر المرعب

جاهمة بابل ـــمركز بابل للدراسات المغارية والتأريخية

m.saad @ uobabylon.edu iq

Summary

حلامية باللعة العربية

تعدّ مدرسة المهجر الشمالي واحدة من حركات التجديد المتلاحقة في الأدب الحديث وكانت باكورة هذه المدرسة تأسيس الرابطة القلمية التي كال جبرال رئيساً لها , فكال جبرال الممثل الأعمق لهذه المدرسة ورائداً في التعبير عنها هذعا جبرال إلى نبد المقاييس التقليدية العقيمة والنجديد في الأغراص والأسلوب اللعة, فجبرال متأثر بأسلوب التوراة ونتاجه لايحتلف على النثر العادي إلا بالأيقاع الموسيقي والحيال والعاطمة. فجبرال مارس كتابة بثر القصيدة بأسلوب جميل منتم إلى موسيقى اللعة وحيوينها وحصوصيتها والقافية براها تحدّ من حركة. الكلمات المعتاحية النثر الشعري,جبرال حليل جبرال الرابطة القلمية,مدرسة المهجر الشمالي,تطور النوع الأدبي.

Contributed School northern diaspora, like other contemporary literary schools, which appeared at the end of the nineteenth century and early twentieth century marched Renewal Movement in Arabic literature at both (form and content) and put a brick in the edifice of modern renaissance, though life Gibran and Malhakha of personal and environmental conditions as well as Mcharbh intellectual invited him to stay away from Arabic eloquence, and have varied experiences to develop a form of Arabic poem as well as content from the early Renaissance through Bjubran and Matlah, and I've called Gibran to the word and the accuracy of expression of emotions away from the luxury Algamosah words, and I have different views of the critics in the naming (prose poetic) depending on the time period and the extent of understanding of the meaning of the term, but on the whole did not come out for poetic framework for monetary and opinions contained in research and which distinguished between each genre and another, and I've critics found a lot of literary negatives that accompany the prose poetic production, and by studying the text Jobrani axes rhythm, language and image, we find that Madea him Gibran has a layer of taking advantage of the text of the Bible and delinquency to slang words from the lexicon simplified with the accompaniment of emotion flowing and poetic image and sensations incandescent and mind spokesman characterized by Gibran

مدرسة المهجر الشمالي (الحيثيات):

بن التجديد في الأدب العربي شكل ظاهرة عامة تلفت الأنطار تبدأ بإتجاهات متعدة ومتقاربة في إطارها الرسي العام وكلّها تصدب في مجرى واحد أو أكثر لتحدث التعبير المطلوب, ونمثلت بمدرسة الأحياء وشعر مطران وجماعة الديوان وجماعة أبولو وأدب المهجر عقد وصبعت هذه الأتجاهات لبنة في صدرح النهصة الأدبية الحديثة بإحتلاف قوتها وتأثيراتها لأحنفاظها بلون من ألوان الريادة .

تتاول الأدب المهجري قصايا خطيرة في الأدب (فهي بلا شك واحدة من حركات التجنيد المتلاحقة في أدب الحديث والتي ظهرت واصحة في النصف الأول من القرن العشرين) (١٠ شارك فيها أكثر من أدب في أكثر من قطر .

مرّ تطور الشعر العربي بثلاث مراحل موازية للنطور العقلي عند الشعراء العرب ، هالأولى هي الكلاسيكية المحدثة فبحث هذه المرحلة عن الدات وتنمية الأعترار بالتراث العديم، والتالية هي المرحلة العلمية المعطقية هي مهية العرب التاسع عشر وبداية القرب العشرين وأرتبطت بالتقدم التكنولوجي ومن منائجها نوافر

الروابط بين أبيات القصيدة والشكل والحيال والمجار وسموا (أصحاب المدهب الجديد) فأيدوا نجربة الشكل المقطعي والمرسل ودعوا إلى الشعر المعتور والثالثة ثورة صد المرحلة الأنسانية المتفائلة (بعكاساً لمروح العصو الحديث والثورة على الأوران والأسلوب⁽²⁾.

بن أصالة أي لون أدبي يحدده مدى أقترابه من دائية الأمة ومراجها النصبي, ولكن هل الأدب المهجري يمثل أصالة النفس العربية ويعبر عن مشاعرها وقيمها ؟

إنّ أدباء المهجر الثلاث (جبران حليل جبران، ميحائيل تعيمة، أمين الريحاني) هم القادرون على الأجابة عن هذا السؤال .

أستطاع المهاجرول السوريول واللبانيول تأسيس مدرسة في الشعر الرومانتيكي معتمدة الأسلوب البسيط المناثر بنرجمة الكتاب المعنس مستحدميل الشكل المقطعي والدراما في النعبير , فعد نراوحت تقافنهم بيل مواطعهم المناثر بنرجمة الكتاب المعنس مستحدميل الشكل المقطعي والدراما في النعبير , فعد نراوحت تقافنهم بيل مواطعهم الحاصة ومناحهم الفكري في الولايات المتحدة الأمريكية فقدم بعيمة نركيبة الرابطة الأقليمي والمدهبي لأسنبيال تقافتهم عسبعة من اعصابها كنوا من لبنال وثلاثة من سوريا ، وثمانية من الروم الأرثودكس وإثنال من المواربة (ألفافية ويوصبح بدلك إرتباط المدرسة بنشاط الأرساليات البروتستانية والتعبير عن موصوعاتهم بإسلوب بسيط متأثر بإسلوب الكتاب المقدس, ولاحظ حليل حاوي تأثر أسلوب جبرال بلعة الترجمة البرونستانية منأثريل بالأفكار والألفاط وقوالب التعبير (4) فصلاً عما أنتج من صحف كجريدة (المنائح) لعبد المسيح حداد، و (العبول) لسبب عربصة , و (السمير) لأبليا

ابي ماصبي فألفت جواً ثقافياً بين المهاجرين فصلاً عن نقل نتاجهم لوطنهم الأم , فنشر جبران (الموسيقي , الأرواح المتمردة الأجبحة المتكسرة, المواكب, إلح) (5) فآمتار شعرهم بقلة الأنتاج (6) لكنهم (قاموا بثورة الشكل والمصمون وأدخلوا المواصبيع التجريبية والفلسفية إلى الشعر) (7) فمالوا إلى نظرة شمولية نحو العالم (8) ومم ساعد على آردهار هذه المدرسة معرفتهم للأنب العربي فصلاً عن الأرساليات الأجبية (9).

لقد تأثروا بالمدارس الشعرية (الكلاسيكية الجديدة, مطرين, الديوان, أبولو, قصلاً عن التأثر بالأدب العربي والأمريكي) (١٠٠).

كان طليعة المهاجرين من الشيوح , جبران وبعيمة والريحاني , ومن الشباب يوسف الحال وصعية أبو شدي (11) ولقد آمتار الأنب المهجري بـ (النحرر في الصياغة والنسامح اللفطي, والنجديد في الأوران الشعرية فكتبوا الشعر المشور والنثر الشعري فصلاً عن الموشح والأوران القصيرة والمجروءة) (2 ا منأثرين بـ (وينمان) فصلاً عن الركاكة الواصحة فكرانشوفسكي يرى أن لعة الريحاني لايستحسبه النفاد, وقول جبران، لكم لعنكم ولي لعتي أي لكم ماشتم ولي منها مايوافق أفكاري وعواطعي (13 ويقول محمد ركى العشماوي (كان الأدب المهجري معيب للعقل المعربي وعامل للأستسلام في براش الفكر العربي) (14) أما ماياحده الأديب اللبناني صلاح لبكي على شعراء المهجر إهمالهم طاقة اللهطة الأيحائية, ويصحون بالمبنى من أجل سلامة المعنى فينحط إلى مستوى النش الرديء (15).

الرابطة القلمية:

تأسست بعوبورك في 30 نيسان عام 1920 م وحمل عبء تأسيسها عبد المسيح حداد صباحب جريدة السائح وكان جبران رئيساً للرابطة وميحائيل مستشاراً , وكان قيامها لتأسيس المهاجرين جمعيات أدبية, عصلاً عن أحنجاب مجلة العبول الأدبية فأصبحت جريدة السائح لسائهم الساطق, وكان كناب العربال لميحائيل تعيمة 1923م يمثل أفكار الرابطة (196 فقد ثار جبران على القواعد اللعوية فقال (لكم منها اللغة ماقاله سيبويه . . ولى منه ماتقوله الأم لطعلها والمحب لرفيقه) (17) فكانت الرابطة الغلمية تورة فكرية مدهبها أقرب إلى الرومانسية

ولكن عمق التجربة وطول التأمل رفع أدبها إلى مستوى الطسعة (الد) ومات جبران عام 1931م فآلفرط عقد الرابطة, أما أهم إلجرائها ف (إلى غاية الرابطة هو بث روح نشيطة في جسم الأدب العربي) (19) فصلاً عن التجديد في اللغة والورن والأيقاع (20).

جبران حليل جبران (النشأة والتفاعل):

وقد سنة 1883 م بلبنان وكانت أمه وإحواسه مرصمي , ويدأ بقراءات بسيطة في العربية فلم يعرف إلاً حروف الهجاء وكانت التوراة بترجمتها العامية العربية المكون الأول الأسلوبه الكتابي

فكان دو ولاء أجنبي (²¹⁾ فنعلم بمدرسة الحكمة ثمّ رحل إلى باريس فأمريك فأكمل دراسة التصنوير وتأثّر به (وليام بليك), (أمرسون), (تينشه), ولكنه كفتان وشاعر أصنيل أعطى لتجاريه طابعاً جبرانياً منفرداً فقال ليجبر عن فلسفته وشخصيته :

هو ذا العجر فقومي تنصرف عن ديار مالدا فيها صديق (⁽²²⁾

كان أنطوبيوس بشير صديقاً حميماً لجبران فترجم كتبه المديعة من الأنجليزية إلى العربية (البي، المجنون, المسابق, رمل وريد, يسوع إبن الأنسان, حديقة النبي, آلهة الأرض) وقال (جميع كتب جبران التي ترجمتها إلى العربية وافق عليها قبل أن نطبع وقرأها كلمة كلمة وهي مسودات) (⁽³⁾ وترجمت مؤلفاته لعدة لعات, فقال جبران (أن شاعر أنظم مانداره الحياة, وأدثر مانتظمه ولهذا أن غريب وسأبقى غريباً حتى تحفظني المديا وتحملني إلى وطني) (⁽⁴⁾ وكانت معاهيمه بالعة غاية الأتحلال فكانت دعائم أنبهم(أندة الجسد - الحب الشهواني المرأة العارية) فأمنار أسلوبه بالحيال والأبحة والهدم ومعارضة الأحلاق⁽⁵⁾ فكتب ميحانيل نعيمة (إن جبران كباقي الناس ، ليس إلها ليكون معصوماً من الحطاً), فطهرت رمزيته بجرئيات الجملة جسنتها (المواكب، المبي، كباقي الناس ، ليس إلها ليكون معصوماً من الحطاً), فطهرت رمزيته بجرئيات الجملة جسنتها (المواكب، المبي، آلهة الأرض, حديقة النبي) قصلاً عن أن جبران بدأ حياته روائياً نراوح بين الدانية والواقعية (⁽⁶⁾) وحلاصة القول أن الثار جبران أطلقت النيار الروماسني في الأدب، بل ويعد إنجار كبير ثلتراث الأدبي المسيحي في الأدب العربي أن الثار جبران أطلقت النيار الروماسني في الأدب، بل ويعد إنجار كبير ثلتراث الأدبي المسيحي في الأدب العربي أن

المنثر الشعري وفكرة ظهور النوع الأدبي:

يعتبر جبران حليل جبران (1883-1931م) الممثل الأعمق والأغسى لهذا النوع ومؤسس لرؤب الحداثة ورائداً أولاً في التعبير عدها, ونتاجه صورة فكرية من العدمية وتتجلى بأربعة مستويات : .

- مستوى يدرك (بهيار القيم القديمة براهقها عمل للمحاهظة والأحياء .
 - تناقص الأشكال القديمة والجديدة .
 - 3 . هيام فوصنوي يمترج فيه إزدراء كل شيء ،
- 4 . موت القديم وتحول الأنسال بهدى مباديء وحياة جديدة فالعدمية مرحلة إنتقال يمكن تجاورها ونقطة بلتفء بين عصر ينتهي وعصر بيداً بل الوقت بين الرماد والورد فكتبه وجهال لحقيقة واحدة الوجه الراقص الهادم والوجه المؤكد البائي (28)

يقول محمد حسنين هيكل (إنّ أدباء المهجر طرقوا أبواباً لم يتعرص لها العرب من قبل إلاّ عرصاً, لم يعن بهم النجديد عند الأسلوب فحسب, بل تناولوا طريقة البحث وألوان الحس ودرجات الشعور ووسائل التأثير) (⁽²⁾ لقد حمل أعبء هذه المدرسة الموجهون الحقيقيون (جبران والريحاني ونعيمة) فهم بالرون قبل أن يكونوا شعراء (⁽³⁰⁾ ويعدّ جبران مريجاً من الحكيم والشاعر فتجد إنتاج شعراء المهجر الشمائي أطلق العدان للروح المسيحية (⁽¹⁵⁾ والأسلوب الجبراني منأثر بإسلوب الكتاب المقدس بل هو الوريث المباشر لمزاش أحد الكتاب المسيحيين فصلاً عن تأثره بالرومانسيين العربيين (⁽³⁾ فكانت منزسة المهجر الشمالي من شمار الأرساليات

التشيرية التي كان مقرها مدينة (بوسطن) فناثروا بإسلوب التوراة فصلاً عن الناثر بقن (ولت ونيمان) فصلاً عن النائر بالنوانيل المسيحية البروتستانية (33) فكان النحري الواصلح تجاه الشكل واللغة مما دعا يوسف الحال في بدوة عن (مستقبل الشعر العربي) إلى الدعوة إلى إبدال التعابير والمعردات القديمة, والأفادة من التجارب الشعرية المعبرة عن الحياة فمهد لتقارب لغة الكتابة والكلام (34) فنطور الأشكال الشعرية كان بتجاً لحركتين أدبيتين .

تطور الموشحة والمسمط والرجل وغيرها من الأشكال المقطعية .

2 ، انتقايد المباشر الشعر العربي وكان بمرحلتين ، ـ

أ ـ عن طريق مصدر وتأثرها بأوربا ، ب ـ عن طريق سوريا ولبنان والعرب المسيحيين المتأثرين بالأرساليات فينطلقون من العربية البسيطة القريبة من العامية المسيطرة على الطقوس الكسية عصداً عن إستعدادهم لأكتساب أفكار العرب (35) فجبران عصل الأغاني الشعبية وحبّه للموشحات الأندلسية وتأثير الرجل والموشح في الشعر المهجري (36)

تطور النوع الأدبى :

إن إيقاع الجملة يتجلى في التواري والتكرار والعبرة والصنوت وحروف المد وتراوج الحروف التركيب اللغة الشعرية من عناصر صنونية ولعوية ونحوية ودلالية فشاعر النثر متمرد وراهض (فالشعر للنحبة والنثر للتلامدة) (37) (لقد أيقوا أن كل تجربة لها لعتها وأن التجربة الجديدة ليست (لا لعة جديدة أو منهج جديد في التعامل مع اللغة) (38) وإن طريقة الأستعمال تحدد قيمة ومدى مناسبة الكلمة الشعرية من حلال السياق عنعطي دلالتها من حلال توظيفها الجديد للأشياء والكلمات (39).

إن اللفظ الأيوسم بالنثرية أو الشعرية في داته وإنما يتحدد من حلال السياق فيوطف الشاعر ألفاط النثر في سياق شعري بإستحدام الصور الحسية وإصداء صلالة من الحيال وإستثارة أصداء اللفظة بأجراء نفسية متشابكة فالدات المبدعة تكون علاقات شعرية بين الألفظ (40) طيس هناك كلمة شعرية وأحرى نثرية وليس ثمة لفظة أفصل من لفطة إنما يتحدد بلك في السياق, فيحدد جمال القصيدة كيفية تناولها للموصوع, فالكلمة تكتسب طاقتها الشعرية حسب وجودها في البناء الشعري ككل فالشعرية صعة سياقية إد تعلو الكلمة.

على داتها ونقول أكثر مما تقوله عادة, فتكتسب الألفاط شعريتها ونثريتها تبعاً للسياق داته, واللعة تحمل نبص الحياة الجنيدة فهي قريبة من روح العصار والناس وهو مايقيم علاقة تواصل بين الشاعر والمتلقى،

يرى جبران معتقداً (إنّ العاميات مصدر ماندعوه قصيحاً من الكلام ومنبت مانعده بليعاً من البيان) (14) ويصطدم الشاعر في عملية المانيات الشعري بتحديين, حدود اللغة وأصولها وأساليب النعبير الشعري المتوارث, لأحتلاف ألفاظ الشعر عن النثر فالعبارة الشعرية تتجبب تعرير حقيقة مجردة في الدهن وحلاصة القول أنّ القصيدة الحديثة نمتار بتجبب التقرير والتعبير بالصورة والعبارة الموحية عن روح العصر قصلاً عن النمو المعقوي القصيدة (42)

إنَّ رياح التعبير هي الأنواع الأدبية قد أصابت المدارس الأدبية وكالتالي :-

- 1 تأثر فهم الشديق للشعر التقليدي المعثور بإطلاعه على الأدب الأتجليري والبستاني مع قناعته بالعافية لم يكثر من إستحدامها لأنها تحد المعنى وتبعد الشاعر عن أفكاره الأصيلة (43)
- 2 المتجربة الأولى للشعر المرسل قبل بداية القرل العشرين قام بها ررق الله حسول. كما أن فكرنه لنرجمة سعر أيوب تكمن أهميتها أبها أولى المحاولات الأستحدام الشعر غير المفعى.

3 . الراجح أن الرهاوي أول شاعر قدّم الشعرالمرسل في العرب العشرين ثمّ تبعه بوليس شحادة, فتحرروا من موسيقى القافية وحافظوا على موسيقى القصيدة, ثمّ كتب شكري عباد أربع قصائد في نيوانه (الأليء الأفكار) ثمّ تبعه أبو شادي ونادى بحرية الشاعر في إختيار الشكل الشعري وهم بوجه متأثرين بإليوث (44)

4 . مطران كان رائداً في إنحال ألف القصيصيي في الشعر العربي الحديث.

5 مجد تأثر شوقي بمطران بوصع مسرحيته الشعرية (قمبير) فعام بتعيير الأوران والقوافي. فالثورة على المعامي الديه ترتبط بتغير الشكل (45)

6 محاولات الريحاني وجبران في كتابة القصيدة ناراً, هذا وتكس أهمية الشعراء المهجريين في تكييفهم اللغة والشكل الشعري لموصوعاتهم وأفكارهم فكتب نعيمة قصيدة متعددة القرافي (46)

رؤية جبرانية لتأسيس الموع الأدبى :

دعا جبران إلى نبد المقابيس التقايدية العقيمة فهو الموجه الأول لأنباء المهجر في الدعوة إلى التجديد فترك مدرسة تعرف بإسمه, دعت لتجديد الأغراص والأسلوب واللغة (لكم منها القصيح دول الركيك والبليغ دون المبندل ولي منها مايتمتمه المستوحش وكله قصيح ومايعص به المنوجع وكله بليع) (47) والتجديد هو نتج الشاعرية والتصوير معا (والواقع أن جبرال - في شعره المنثور - أشعر منه في المنظوم، فهو بعيد مرمى الحيال وشعره لايحلو من مسحة رمزية بإحدالاف أنواعها من صورية إلى موسيعية)(48) فتنجهم لايحلو من التوارن والأيفاع المكتسب من ألفاط مسجعة, ويرى المستشرق كمفير أن جبران متأثر بإسلوب النوراة ونتاجه لايحتلف عن النثر العادي إلّا بالأيقاع الموسيقي والحيال والعاطعة كقول جبران :

باليل العشاق والشعراء والمنشدين ،

باليل الأشباح والأرواح والأخيلة .

ياليل الشوق والصبابة والتنكار .

أيها الجبار الواقف بين أقرام غيوم المغرب وعرائس الفجر،

المتقلد سيف الرهبة المترج بالقمر, المتشح بثوب السكون،

الداطر بألف عين إلى أعماق الحياة

المصمعي بألف إنس إلى ألَّة الموت والعدم . (49)

فحصائصه النحرر في اللفط والقواعد والورن والقافية وكم قال مندور (سميته مهموساً لأنه الأدب الذي سلم من الروح الحطابية وجاء الشعر يهمس إليك فيبصرك في مكانه) (50).

عالثورة الجبرائية دعوة إلى تعيير الفكر والقيم والنظرة على الحياة, فيقول عن اللعة (لم أبندع مفردات جنيدة بالطبع, بل تعابير جنيدة وإستعمالات جنيدة لعناصر اللعة) (51) فائلعة وسيلة الشاعر للتعبير عن مشاعره وأفكاره (فالشعر إستعمال خاص تلعة) (52) فدعى الكتاب

نصداعة لعة ملائمة لا إستهلاك طاقتهم في لعة لم تعد صدالحة إلاّ بلمتاحف (53) فعال جبران مقالاً في كتابه (البدائع والطرائف) بعنوان مستقبل اللعة العربية: (الوسيلة الوحيدة لأحياء اللعة في قلب الشاعر وعلى شعتيه وبين أصابعه هو الشاعر الوسيط بين قوة الأبتكار والبشر, وهو السئك الذي ينقل ما يحدثه عالم النفس إلى عالم البحث وما يقرره عالم العكر إلى عالم الحفظ والندوين) (54) ويعول جبران (إنّ اللهجات العامية تتحور وتتهدب ويدلك الحشن فيها فيلين ولكنها لا وان تعلب ويجب ألاّ تعلب لأنّها مصدر ماسعوه فصيحاً من الكلام ومنبت ماتعده بليغاً من البيان)(55) هدعو للهجة العامية محل القصيحي للتعبير عن العواطف.

فجبران لم يعن بحثيار الألفاظ الفحمة, لأنه اهمل المعجم وكان يهمه في اللفط نقة التعبير مع مراعاته لمقتصى الحال مع أنه لم يحش الأقتباس من اللغة العامية (56)

هجبران يعرف الشعر تأشياح مسكنها النفس وغداؤها القلب ومشريها العواطف⁽⁵⁷⁾ وبالجملة يمتار نتاج جبران بإستحدام التشحيص والحطابية والعبائية معنمداً بحاصة على الأيقاع وهو الأنتظام الموسيعي بتكرار العبارة أو الورن او اللعظة أو الحرف ومستحدماً التصويرية فهو أميل إلى التجريد منه إلى الحسية فصلاً عن الأيجار وبساطة المعنى، فجبران كان حديثاً وكالأسيكياً (58).

تقعيد مصطلح (النثر الشعري) :

احتلف النقاد والشعراء في تثيث التسمية فتداولت بين التطبيق والتنظير وأحدث إحداهما برقبة الأحرى وكالتالى

الأنشائيتين المنتين كتبهما جبران بعدوان (دمعة وإنتسامة) و (العواصف) (59) وهي أنثاء عرصه منماه (نثر شعري) الأنشائيتين المنتين كتبهما جبران بعدوان (دمعة وإنتسامة) و (العواصف) (59) وهي أنثاء عرصه منماه (نثر شعري) وبعد سطرين أطلق مصطلح (قصيدة) على ماكنيه جبران من شعر منثور (أيها الليل) (60) وهي مقالة عنم 1953 عن شعر ويتمان وجد أن المصطلح العربي له (الشعر المسرح) (61) وإيده في هذا أبور الجندي (63) ومنماه جبرا (شعراً منثوراً) (63) ومنماه طه حسين وأنس داود (النثر العني) (64) نجباً لأي ربط له بالشعر ورفض الرهاوي هذا المنتج الأدبي لأحلاله بعنصير الوزن فهو في حقيقته نظور في النثر ولاغير (63) وجور الرصافي الرسالة ميحائيل نعيمة (أن تعد بما فيها من المعاني الشعرية العليا من أرقى الشعر المنثور لما حوث من رقة النعيير ودقة النصوير وبراعة الحيال (60) فعد النثر البليع شعراً (لأنه حرج من بحسس شعر الحياة وعبر عم حالجه من ألم وسرور) (67)

إنّ جبران مارس كتابة - نثر القصيدة - كما لو أبنا قمنا ببثر أبيات وشرحها بإسلوب جميل فيطلق عليه صنعة النثر منتم إلى موسيقى اللغة وحيويتها وحصوصينها (⁶⁸⁾ ويعبر بعيمة على شورنهم على الوزن والقافية (المورب صبروري أم القافية فليست من صبروريات الشعر ، لاسيم كالقافية العربية بروي واحد يلزمها في كل قصيدة)(⁶⁹⁾ فالقافية براها تحد من حركة الشعر ، فهم يهتمون بالمعنى دون اللفط كما قال جبران بمعالنه (لكم لعتكم ولى ثعني)

(لكم من اللعة العربية ماشنتم ولى منها مايوائق أفكاري وعواطعي, لكم منها الألفاظ وترتيبها, ولى منها ماتوميء إليه الألفاط ولاتلمسه... لكم منها القواميس والمعجمات والمطولات ولى منها ماغربلته الأدل . وتداولته ألسنة الداس في أفراحهم وأحرابهم) (70).

هجبران كاتب نثر بالدرجة الأولى وأغلب بثره الشعري كالروايات والقصيص القصيرة فعي كتبه صمت بين جوالحها بثره الشعري .

أمّا الدكتورة سلمى الحصيراء الجيوسي فعرقت بين هدين النوعين الأنبيين، فالنثر الشعري هو الكتابة السرّية التي نستحدم الأسلوب الشعري مع صور شعرية وشيء من العاطفة العالية فهو يحتلف عن الشعر المنثور في أسلوبه, فأسلوب الشر الشعري قد يشبه أسلوب المقالة المعتادة من حيث بطام العقرات وإمكان ورود الجمل الطويلة وقد يمكن إستحدامه في رواية كاملة وقد إستحدمه جبران في الرواية والقصيص القصيرة .

أمّا الشعر المنتور فهو عادة أكثر إبتقائية في موضوعه الذي يبقى أكثر شاعرية لايسترسل في الشرح ويحتلف في بناسه وهيكله, فهو يطمح إلى الشكل الشعري بأسطرة القصيدة (المقعة أحياناً) ولعته الأكثر نوتراً وتقسيمه القصيدة إلى مقاطع,غير أنّ الشعر المبثور في العربية يبدر انْ يبلع الأقتصاد والنونر والنركير الذي

احتص به الشعر الموزول الجيد رغم أله قد الايقصار عنه في إنهماكه العاطعي, وكذلك كتب جبران الشعر المنثور وأكثر منه (٦٠)

لقد وُصنف جبران (إنّه شاعر في مشوره لا في منظومه)(⁽⁷⁾ أي أن إسلوبه النثري ينظوي على إندفاع شعري ينحل صنمن إطاره النثري الواسع , هذا قصيلاً عن أنّه ليس كل قطعة شعرية لجبران تعدّ قصيدة حقة .

بالرغم من أنَ جبران كتب النثر الشعري المحتلف عن النثر العادي لكنه لم يبلغ مستوى القصيدة الحقّة ولكنّه لاينفي أنّ بعصبه كان دا شاعرية عالية كه (أيّها اللّيل) و (بين ليل وصب ح) ويعود للتصاعد العاطمي في الأيقاع ودور الخيال في تكوين الصورة (73)

إنَّ حرية الأيقاع تعير عن الجديد من الأقكار والصور ، والشعر المورون المقفى بحدَ من قدرة الشاعر على الأبداع ويحول دول صدق عواطعه لأنَ المعجم الشعري والأستعارات القديمة تعرص نصبها على الشاعر فكان إطلاقاً لموهينهم الشعرية أن يتحلوه عن الورل ويستحدمون وسيلةً وسطاً بين النثر والشعر أ⁷⁴ فأستحدموه تكرار العبارات وتواريها ، فإيفاع النثر يشبه أمواج البحر في إسبيابها وايقاعها المتراكم وحركتها المربة

قد هوجم النثر الشعري من قبل النقاد المحكرين إنتماءه إلى الشعر, لعقدامه الموسيقى, والمنغم المتناسق, وعدم وجود قواعد محددة له, وقيامه على إيقاع النث, ودائية الشاعر وقدرته الشخصية, لما ظهر من نثر رديء عند كثير من الشعراء المنتقدين لقواعد أخرى ربما تكون عوصاً عن إيقاع الوزن والقعية (75)

أسودج: لكم فكرتكم ولى فكرتى:

(لكم فكرتكم ولى فكرتى ،

لكم فكرنكم شجرة صابة تتمسك عروقها بتربة التقاليد, وتتمو فروعها

بقوة الأستمرار , ولى فكرتى سحابة تتهادى في الفصاء ثمّ تهبط قطراً ثمّ

تسير جدولاً إلى البحر ثمَّ تتصاعد ضباباً محو الأعالي.

لكم فكرنكم برجاً متيناً راسخاً لأتهره الأنواء ولا تحركه العواصف،

ولى فكرني أعشاباً لينة تميل على كل ناحية وتجد بميلها بهجة وسروراً.

لكم فكرتكم مدهباً قديماً الإغيركم والايتعير , ولى فكرتبي بدعة

جديدة أغربلها وتعربلني كل صباح وكل مساء.

لكم فكرتكم ولى فكرني.

لكم من فكرتكم أن يصدرع قويكم ضمعيفكم. ويحتال داهيتكم على ــ

سانجكم، ولى من فكرتي أنَّ أحرث الأرص بمعولي ، وأستثمرها بمنجلي ،

وأنَّ أيني بيئاً من الحجارة والطيل, وأحوك ثوباً من الصوف أو الكتان .

لكم من فكرتكم الجد وراء السمعة, والركص حلف الشهرة, ولي من

فكرتبي أنْ أطرح السمعة والشهرة حبتين من الرمل على شاطىء الأبدية)(76)

تحليل:

يقسم الأسلوب الجبراني إلى : إيقاع ولعة وصمور .

أمّا إيفع إسلوبه النثري فحتمه أمران رغبته في الوعظ وروماسيته، فأمّ رغبته الوعظية فدفعته إلى الكتابة بالأسلوب التوراتي أي بإستحدام أساليب النداء والتكرار وأمّ المعصر الرومانسي ففرص الأسلوب الحر الذي يبدو طبيعياً جداً في أسلوبه النثري فالأيفاع الرومانسي شيء مسكر أشبه بإيقاع راقص يؤدي وظيفة تحدير القاريء كما بالتنويم المعاطيسي شبه الحالم حيث يتعطل إحساسه بالواقع وترتفع في الوقت نعسه فدرته على

النفاعل, عموسيعى الشعر تسكر من أجل أن تثير فربيتها المنمير يثير العواطف ويدفعها غالباً للتعبير عن النشوة بشكل صحب فالنعبير في الطبقة الصنوتية والتحقيص من النبرة العالية نحو نبرة اكثر حقوت تتفق مع عواطف القاريء الحالمة الأكثر رقة وبعومة وتحاطب أعماقه الأبعد غوراً .

إن هذا النثر الشعري بما فيه من إنسياب متماوح والبساط في الأيقاع في سلاسة عجيبة مصحوبة بحيوية تكاد تندر أن تحلو من ببرة الوعظ وحتى إن حلت تطل توحي بأن الشاعر يحاطب مجموعة كبيرة من الباس فيقع النثر على المسامع وقوع المرمور وسحره ويقوة العاطفة يكنسي هذا الإيقاع صحباً مثيراً ودفعاً مساباً يصبح قادراً على الندفق بسرعة فائقة .

أمّا لمته بالرغم من تأثره الشديد بالكتاب المقدس بنبرته التي طال عليها العهد استطاع تحويل اللعة الشعرية إلى سياقها الصحيح في الرمن المعاصر من حلال تجريفه اللعوية وعن طريق إدحال إيقاعات أكثر بساطة وليونة من إيقاعات الشعر العربي الموروث, ويستحدم جبران الألفاط ببداهة وهية بالعة هنجيء مشحونة عادة بمحتوى عاطفي بمنحها قوة وتأثير مباشر .

هجبران كان دو هيمنة كبيرة على اللعة وحصيلته من القاموس الشعري تتمير بإيحائية وإنتفائية ههو يكشف عن ولع بالألفاط الرومانسية الموظة في الرمن كمحاكاته لعة الكتاب

المقنس فصلاً عن ولعه بالواقع عدما يحاول إبتقاء معردات من الكلام العادي

أما الصورة عد جبران فكلما شعر برحم الأوصاف المتدفقة لجأ إلى الصورة, قصوره تتداخل بعصبها في بعص تداخل ألوان براقة هريح الحيال والعين بعد الصور الكلاسيكية المستهلكة وتتشابك الاستعارات يدعمها حيال جبران النفي, فالأفتيان باللون والتنوع لدى جبران الرسام تستثير صوره الأحسيس بطريقة وصفه للأشياء بالعة العاطفية وجديدة لكنها اليعة في الوقت نفسه فجبران يستحدم في صوره كلمات وأوصناف يقبلها القاريء والسامع على الفور بالرغم من أن أغلبها جديد, فصلاً عن الصورة التورائية المنثورة بكثرة على صفحاته ،

يستحدم جبران الكلمات القيمية أي الكلمات التي تمثل معاهيم أو مشاعر تعدّ دات قيمة في كل رمان ومكان مثل, الجمال والحب إلح, فجبران يستحدم هذه الكلمات بإسلوب رومانسي عليء بالصنور فيسيع صنعة أدمية على المجردات ويعبر عنها من حائل صنورة علموسة ويحمل القاريء على الشعور بأن هذه المجردات ليمنت حقيقية وحسب بل جوهرية كذلك فيرسح الشعور باللجوء إلى أسائيب روماسية أحرى كالترانيم والأيفعات المنتفقة المسابة والتكرار, وتكون صنوره رمرية موغلة وأهم رموره (العابة, البحر، الليل) فستحدم الرمور للأشارة إلى دلالة بعينها ولتمثيل فكرة أساسية بشكل ملموس وأكثر عنى، فرمور جبران بتركيبها الفكري نتبع من مصادر روماسية, فالبحر لديه رمز الحلود ووحدة الوجود جميعه، والليل يرمر إلى غوص الشاعر في أغوار الدات.

- 1 . أسهمت مدرسة المهجر الشمالي كعيرها من المدارس الأدبية المعاصدة لها والتي ظهرت في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين بمسيرة حركة النجديد في الأنب العربي على المستويين (الشكل والمصمون) ووصع ثبئة في صرح النهصة الحديثة .
- 2 إنّ حيرة جبران وما لحقها من طروف شخصية وبيئية فصلاً عن مشاربه العكرية دعته إلى الأبتعاد عن اللعة العربية العصيحة .
- 3 . تعددت التجارب لتطوير شكل القصيدة العربية قصدلاً عن مصمونها منذ بدايات عصر النهصة مروراً بجبران وما تلاه
 - 4 . دعا جبران إلى دقة اللفظة والتعبير عن العواطف مبتعداً عن الألفاط الفحمة والقاموسية.

- 5 آحتامت اراء النفاد في تصمية (النثر الشعري) باحتلاف العترة الرمبية ومدى الفهم لمعنى المصطلح ولكنها في مجملها لم بحرج عن إطار الشعرية والأزاء النقدية الواردة في البحث والتي ميرت بين كل نوع أدبي وآحر
 - 6 . وجد النقاد الكثير من السلبيات الأدبية التي ترافق إبتاج النثر الشعري.
- 7 . من حلال دراسة لنص جبراني في محاور الأيقاع واللعة والصنورة نجد أن مادع إليه جبران قد طبعه من حلال الأستفادة من نص الكتاب المقدس والجنوح إلى العامية والألفاط المبسطة من المعجم مع مرافقتها للعاطفة المتدفقة والصورة الشعرية والأحاسيس المتوهجة والعقل الداطق الذي ثمير به جبران.

((هوامش البحث))

- أورة الأدب المهجري على التعصيب د. عدد إسماعيل الكبيسي شركة المكتبات الكويتية, ساعدت الجامعة المستنصرية على طبعه, الكويت, 1981م, ط 1, ص 185.
- 2 ـ بنظر :الشعر العربي الحديث 1800 ـ 1970 م تطور أشكاله وموصوعاته بنائير الأدب العربي تـ س
 موريه, ترجمة: د ، شعيع السيد ـ د ، سعد مصلوح, دار الفكر العربي, القاهرة, 1986م, ص 457 . 458 .
 - 3 . جبران خليل جبران، ميخائيل بعيمة, القاهرة, 1943م, ط 2, ص 182.
 - سبعون (المرحلة الثانية) حكاية عمر 1889 ـ 1959م, ميحائيل تعيمة, بيروت, 1960م, ص 182. الشعر العربي في المهجر , إحسان عباس ـ محمد يوسف نجم , بيروت , 1957 م , ص 250. شعراء الرابطة القلمية, نادرة سراح, القاهرة , 1957 م , ص 99.
 - 4 . ينظر : الشعر العربي الحديث من 131.
- 5 . ينظر: الثابت والمتحول بحث في الأبداع والأتباع عند العرب, أدوسيس (صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري), دار الساقي, بيروث, 2002م, ط 8, ج 4, ص 144.
- 6 . يبطر أدينا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية, جورج صيدح, دار العلم للملايين, بيروت, 1964م, ط 3, ص
 54
 - 7 . الشعر العربي في المهجر , محمد عبد العبي حسن مكتبة الحانجي, القاهرة, 1955م, ص 85.
- 8 ـ ينظر الأنجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث. د. سلمي الحصراء الجيوسي، مركز دراسات الوحدة العربية, بيروت، 2001م, ص 103.
- 9 . ينظر : في الميزان الجديد, محمد مندور ، مكتبة بهصة مصر ، القاهرة, 1963م، ط 3, ص 85 .
 تطور الشعر العربي في المهجر , د ، معدوج محمود حامد , دار جليس الزمان , الأردن , 2011م , ط 1 , ص
 20
 - 10 . قصنة الأدب المهجري, د . محمد عبد المنعم خفاجي, دار الكتاب اللبناني, بيروت, 1986م, ص 72.
 - 11 . ينظر: المصدر نسبة, ص 76.
 - . 12 ، ينظر : المصندر نفسه, ص 145 ،
- 13 ينطر: حصائص «لأدب العربي في مواجهة نظريات النقد «لأدبي الحديث أبور الجدي، دار الأعتصام، القاهرة, 1975م. ص 324.
 - . 14 . ينظر : المصدر العلية, ص 344.
- 15 ، ينطر : أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الجديد, د ، كمال شأت, دار الكتاب العربي, بيروت , 1967م. ص 363 ،
 - إيليا أبو ماصبي والحركة الأدبية في المهجر، نجدة فتحي صعوت، بغداد, 1945م, ط. 1, ص. 64.

بين شاعرين مجددين أبو ماصني وعلى محمود طه,عبد المجيد عابدين, مطبعة الشبكشي, الأزهر بص 47 . 16 . ينظر الشعر العربي في المهجر, ص 48 .

- 17 ، بلاغة العرب في القرن العشرين، محى النبي رصا، مطبعة الرحمانية، القاهرة، 1924م, ط 2, ص53.
 - 18 . ينظر أدب المعتربين, إلياس قنصل, دمشق, 1963م, ص 58 أدبيا وأدباؤيا في المهاجر الأمريكية, ص 226 .
 - 19 . أديدا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية , ص 226 .
 - 20 . ينطر الأتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث, ص 168.
 - 21 . ينطر حصائص الأنب العربي في مواجهة بطريات النقد الأدبي الحبث, ص 340 .
- 22 يبطر المعرفة الدمشقية د بدير العظمة.1979م،نقلاً عن تثورة الأدب المهجري على التعصيب من 196-
 - 23 . قصة الأنب المهجري, ص 374.
 - .24 ، المصدر تسلم ص 373،
 - 25 ، ينظر ، المصدر السلم, ص 377 -
 - . 26 ، ينظر : المصدر نسبة, ص 378 ،
 - 27 . ينطر: الأتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث, ص 161
 - 28 ، ينظر المصدر نعسه, ص 161،
 - 29 ، قصنة الأنب المهجري, ص 12،
- 30 ، ينظر: الشعر العربي في المهجر الأمريكي, ونيع نيب, دار ريحاني للطباعة والنشر, بيروت, 1955م, ط. 1. ص. 146،
- 31 ، ينظر: النثر المهجري, المصدمون وصدورة التعبير، عبد الكريم الأشتر, دار الفكر الحديث, بيروث, 1964م, ط 2, ص 133
 - 32 ، ينطر ، الأتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث, ص 136،
 - 33 . ينطر: خصائص الأنب العربي في مواجهة بطريات النقد الأنبي الحديث, ص 351.
 - 34 ، ينطر: الشعر العربي الحديث, ص 12،
 - 35 ، ينظر ، المصدر عسه, ص 158 .
 - 36 ، ينظر ، المصدر نسبة, ص 24،
 - 37 يبطر : في قصيدة النثر ، أدوبيس, مجلة شعر , ع 14, 1960م, ص .75 ،
- 38 . الشعر العربي المعاصر , قصاياه وطواهره السية والمعنوية. عر النين إسماعيل,القاهرة, 1967م, ص174
- 39 . ينطر الأتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر , عبد الحميد محمد جيدة, مؤسسة بوفل بيروث, 1980م ط 1, ص 325 .
- 40 . ينظر : مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحرار دا فاتح علاق, مشورات إتحاد الكتاب العرب, بمشق, 2005م ص 211 .
 - 41 ، جبران حليل جبران، ص 280 .
 - 42 : ينظر : الحداثة في الشعر , يوسف الحال, دار الطليعة للطباعة والنشر , بيروت, 1978م, ط 1, ص 95.
 - 43 ، ينطر ، الأتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث, ص 122.
 - 44 ، ينطر: الشعر العربي الحديث, ص 226.

- 45 . ينظر الأتجاهات الأنبية في العالم العربي الحديث, أبيس المعدسي, بيروت, 1960م. ط 2. ص 420 -
 - 46 ، ينطر : الشعر العربي الحديث, ص 169.
 - 47 . ينطر: الشعر العربي في المهجر الأمريكي, ص 36.
 - 48 ، ينظر : المصدر نسبة, ص 62 -
 - 49 ، ينطر: المصدر نفسه, ص 64،
 - 50 ينظر : المصدر نسبة , ص 152،
 - 51 ، المصدر نسبة ص 147 ،
- 52 . الشعر كيف نعهمه ونتدوقه, إليرابيث درو, ترجمة: د. محمد إبراهيم الشوش, مطبعة عيداني الجديدة, بيروت, 1961م, ص125.
- 53 ينظر: حركة التجديد الشعري في المهجر بين النظرية والنطبيق عبد الحكيم بلبع, مكتبة الشباب القاهرة, 1974م, ص 68
 - 54 . إتجاهات الشعر العربي في المهجر الشمالي. ص 249.
 - 55 ، المصدر نسة, من 250،
 - 56 يتطر : المصدر تسبه, ص 258-
 - 57 . المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران حليل جبران، ميحائيل بعيمة، دار صادر، بيروت، ص 151.
 - 58 ، ينظر : المصادر العلم، ص 188،
 - 59 ، ينظر ۽ العربال, ميجائيل تعيمة, دار المعارف, مصر ، ص 184
 - 60 ينظر : المصدر عسه , ص 195،
 - 61 . ينطر: الأداب, مج 1, ع 4, 1953م. (والت ويتمان أبو الشعر المنسرح), ص 53.
 - 62 . ينظر : الشعر العربي المعاصر , تطوره وأعلامه 1875 ـ 1940م, أنور الجندي, القاهرة, ص 558.
 - 63 ، ينطر : الحرية والطوفان, جبرا إبراهيم جبرا, بيروث, 1960م, ص 189.
 - 64 ينظر : أبولو, مج 1, ع 2, 1933م, ص 129.
 التجديد في الشعر المهجري, أنس داود, القاهرة , 1967م, ص 91.
- 65 . ينظر : الشعر المرسل والرد على باقديه , الرهاوي , مجلة العالم العربي , ع 357 ، 12 حريران 1925 م. ص 1.
 - 66 . ينطر :الشعر المنثور ، الرصافي، مجلة الصباح , ع 23، 11 سبتمبر 1924 م , ص 2-
- 67 ـ يبطر الشعر وشعراء العصير ، أمين أحمد , مجلة البهصية العراقية ، ع 146 ، 13 تمور 1928 م. ص 4 مقلاً عن بعد الشعر العربي الحديث في العراق من 1920 ـ 1958 م ، د عبس بوفيق ، دار الرسالة للطباعة , بعداد ، 1978 م ، ص 243 ـ .
- 68 ينظر: وهم الحداثة (معهوم قصيدة النثر بمودجاً). محمد علاء الدين عبد المولى منشورات إتحاد الكتاب العرب, دمشق , 2006 م , ط 1, ص 77.
 - 69 . العربال, ميمائيل نعيمة, دار المعارف, مصر , ص 70.
 - 70 بالاغة العرب في القرن العشرين, محي الدين رصد, مطبعة الرحمائية, القاهرة , 1924 م, ط 2, ص 51
 - 71 . ينظر : الأتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث , ص 129،
 - 72 . مجددوں ومجترون , مارون عبود , دار العلم للملابين , بيروت , 1948 م , ص 213 .

73 . ينطر: النثر المهجري, المصمون وصورة التحيير, عبد الكريم الأشتر, دار العكر الحديث, بيروت, 1964 م. ط 2, ص 132

قنون النثر المهجري, عبد الكريم الأشتر, دار العكر الحديث, بيروت, 1965 م. ط 1. ص 95-

- 74 . ينطر أدب وهي, أمين الريحاني, بيروت, 1957 م. ص 45
 - 75 ، ينطر: الشعر العربي الحديث, ص 441.
 - 76 . قصة الأنب المهجري, ص 165.

((ثبت المصادر))

- أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الجديد, د. كمال شأت, دار الكتاب العربي, بيروت, 1967م.
 - 2. الأتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث, أبيس المقدسي, بيروت, 1960م, ط2.
- 3 الأتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصدر, عبد الحميد محمد جيدة, مؤسسة نوفل, بيروت, 1980م,ط1
- الأتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث, د ، سلمى الحصراء الجيوسي, مركر دراسات الوحدة العربية, بيروت, 2001م.
 - أدب المعتربين, إلياس قنصل, دمشق, 1963م.
 - 6 أنب وش, أمين الريحاني, بيروت, 1957م،
 - 7. أدبدا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية, جورج صيدح, دار العلم للملايين, بيروت, 1964م, ط 3.
 - إيليا أبو ماصبي والحركة الأنبية في المهجر ، بجدة فتحى صفوت, بعداد, 1945م, ط 1.
 - 9 بلاغة العرب في القرن العشرين, محى الدين رصا, مطبعة الرحمانية, القاهرة, 1924م , ط 2 .
 - 10،بين شاعرين مجددين أبو ماصبي وعلى محمود طه, عبد المجيد عابدين, مطبعة الشبكشي, الأرهر،
 - 11. التجديد في الشعر المهجري, أبس داود, القاهرة, 1967م .
 - 12. تطور الشعر العربي في المهجر, د. ممدوح محمود حامد, دار جليس الرمان, الأردن, 2011م , ط 1.
- 13 الثابت والمتحول بحث في الأبداع والأتباع عند العرب, أدونيس (صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري), دار الساقي, بيروت, 2002م, ط8 .
- 14 ثورة الأنب المهجري على التعصيب, د. عباد إسماعيل الكبيسي, شركة المكتبات الكويئية, ساعدت الجامعة المستنصرية على طبعه, الكريت, 1981م, ط 1.
 - 15 جبران حليل جبران, ميحائيل نعيمة, القاهرة, 1943م, ط 2
 - 16. الحداثة في الشعر, يوسف الحال, دار الطليعة للطباعة والنشر, بيروت, 1978م, ط 1.
- 17 حركة التجديد الشعري هي المهجر بين البطرية والنطبيق, عبد الحكيم بلبع, مكتبة الشباب, العاهرة, 1974م.
 - 18 الحرية والطوفان, جبرا إبراهيم جبرا, بيروث, 1960 م.
- 19. حصائص الأنب العربي في مواجهة بطريات النقد الأنبي الحديث, أنور الجندي, دار الأعتصام, القاهرة, 1975م.
 - 20 سبعون (المرحلة الثانية) حكاية عمر 1889، 1959م، ميحائيل نعيمة, بيروت, 1960م.
- 21 الشعر العربي الحديث 1800- 1970م تطور أشكاله وموصوعاته بنائير الأدب العربي, ث. س موريه, ترجمة: د. شعيع السيد ـ د. سعد مصلوح, دار العكر العربي, القاهرة, 1986م.
 - 22 الشعر العربي المعاصر, تطوره وأعلامه 1875- 1940م, أبور الجندي, القاهرة .

- 23. الشعر العربي المعاصس قصاياه وظواهره العنية والمعنوية. عز النين إسماعيل, القاهرة, 1967م .
 - 24. الشعر العربي في المهجر, إحسان عباسا محمد يوسف نجم, بيروت, 1957م
 - 25. الشعر العربي في المهجر , محمد عبد الغني حسن، مكتبة الحانجي, القاهرة , 1955 م .
- 26. الشعر العربي في المهجر الأمريكي، ونبع نيب, دار ريحاني للطباعة والنشر، بيروت, 1955م، ط 1.
- 27. الشعر كيف معهمه ولتدوقه, إليرابيث درو، ترجمة: د محمد إبراهيم الشوش، مطبعة عياسي الجديدة, بيروت. 1961م .
 - 28. شعراء الرابطة القلمية, عادرة سراج, القاهرة, 1957م ،
 - 29. العربال, ميحانيل بعيمة, دار المعارف, مصر ،
 - 30. فنون النثر المهجري. عبد الكريم الأشتر, دار العكر الحديث, بيروت, 1965م, ط1.
 - 31- في الميران الجديد, محمد مندور , مكتبة نهصة مصر , القاهرة , 1963م , ط 3-
 - 32. قصمة الأدب المهجري, د . محمد عبد المنعم حعاجي, دار الكتاب اللبناني, بيروت, 1986م .
 - 33.مجددون ومجترون, مارون عبود, دار العلم للملايين, بيروت, 1948م .
 - 34. المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران حليل جبران, ميحائيل نعيمة, دار صادر , بيروت .
- 35.معهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحرر، د . هاتج علاق، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق. 2005م
 - 36 النثر المهجري, المصمول وصورة التعبير, عبد الكريم الأشتر دار الفكر الحديث بيروت 1964م, ط 2
- 37. نقد الشعر العربي الحديث في العراق من 1920 1958م، د عباس توفيق، دار الرسالة للطباعة, بعداد 1978م .
- 38 وهم الحداثة (معهوم قصيدة المثر بمودجاً) , محمد علاء الدين عبد المولى ، منشورات إتحاد الكتاب العرب , بمشق, 2006 م, ط 1.

المجلات:

- أبولو , مجاد 1, ع 2, 193 م .
- الأداب , مجلد 1, ع 4 , 1953م, (والت ويتمان أبو الشعر المنسرح).
- الشعر المرسل والرد على باقديه, الرهاوي, مجلة العالم العربي, ع 375, 12 حريران, 1925م.
 - 4. الشعر المنثور, الرصافي, مجلة الصباح, ع 23, 11 سبتمبر 1924م.
 - أنسعر وشعراء العصر , أمين أحمد , مجلة النهصة العراقية , ع 146, 13 تموز 1928م .
 - في قصيدة النثر , أدونيس, مجلة شعر , ع 14, 1960م .
 - 7. المعرفة الدمشفية. د ، تذير العظمة. 1979م ،

الذعة الرمزية في الفكر الاوروبي

بغلم عواد مجيد الاعظمي لساب عرف بالمان الاحتامة

ە"،

الوقب الدي يدأ مجم الحركة و الرومانسة ع بالأقول في بالأقول في بابة العقدالسادس من القر ما التاسع عشر ، يدأت ترزع نزعات جديدة في سماء الفكر الارد ، م متشد ط حما التال م كناها اللائد ، و الرومانسة المسلمة ال

الاوربي ، وتشقى طرحها لتنال مركزها اللائق ، يرالروهانسية أحدُث تنضى على تفسها منفسها ، بل من في أعاق دانها كالت تحمل بدرة تلاشبها ، وتواريها ، وخلق نزعاب رحديه، بهنجية عنها. والواقع: و ان كل نوع من انواع الأنجب يُتَّبِيشُل عَيْرُ بِذُوْرِهِ حالته ، وهو ته , وان الاهب الرمزي أحد عن ابرده سيكي ه وأي ميه ضرورة حياته ، وتبد النواحي المشدلة السبي كان تدعر أي موت داك الادب، . فكم أنه لم يدري خاد أصحاب العزعة والمقلمة الكلاسكنة وأن النورة الفرنسية ـ البي حملوا لواءها ــ ستعطم صنم المقل؛ وتمن محله الوجيدات؛ والعاطعة؛ والحال المتبثلة وفكات الرومانسية بهداره فعل العقبيسية الكلاميكية في الترنين السابع عشر والثامن عشر ، وكدلك يمكن القرل بأنه لم يدر في خبد الزهاء الرومانسيين النالاغر ق الشبيد في الشعور والعاطفة ، و طيال ، والذائية ،ومبرمجاهن نفسة بعيدة الغور عسمهم خمائص الروهانسية وتحل محلهم خصائص نزعات جديدة وكالبرناسة ۽ و ۽ الرمزية ، ويهذا اصمعت اللوناسية والرعزمة رد فعل الرومانسية : د وهڪذ يصب النول عنمًا بأن تأريخ الف يجتوي على نباو هستس من ردود قبل ، من رومانسية ، الى برناسية ، فرس ية ...

و الرمزية اسم اطلق على مجموعة كيرة من الشعر اد الفرنسيين وغيرهم من الاجانب كتبو في حدود سنة ١٨٨٠–١٨٨٨

اما البحث في المؤثرات الاساسية التي خلفت أجو الومهات السبيل لسياه النزعة ألوم به في الفكو الاوربي الافتاس في تبارأت عديدة الانسية وديلية وفسفية اكات جميمها تعبيراً قرياً ها كان ينتاب القراء التاسع عشر من من النجسة الوصراع شديد بين محلف مناحي الحياة السياسية والاجسماعية الوالاقتصادية والاجسماعية المناسوية والاجسماعية المناسوية والاجسماعية المناسوية والفكرية ...

اما التأثير النفسي و السيكاوجي و يعقير في البحوث الق قام بها بني مني العديد و عكان لها الاثر العديق في خلق النزعة الرمرية اليواعيلية بعض حصافحها لمبعه وقدتر كزت البحوث الديسة في هذه الهابية الزمسة بعدراسة مجاهل النفسي الانسانية و والنزول الى اعماق اللاشعور، و ههذا و مرويد و نفسه واح يوحد لكل مجال من محالات التحليل النمسي يطولهوه و وعلياته و وطائمه مصصحاب محتلفة اكثر دلالة واكثر تمياراً كالابدل، والتصدد و النمنيل و والاقتران وخاصة في الجال المرضي والتصدد و الدراق و والي كلها تنضين معى الرمر و ،

وأما وسانت بوف ع ١٨٩٩ الموا دمل مدهب التعميل النفسي في الأدب و Introspective School وثم يكتف بغيم الادب من اسبية أو من العرامل الاحرى بل اراد النتكون صلة الادب بسين الكتاب أنهسيم وبين أمرجهم وخواصهم النفسية والعقلية . لا ونجد من تاحية أخرى أن نظريات المحلين النفسانيين بينا لا تشك وحود العقل عافلية تدلل برضوح على التقادم العقلية . أما أعلاد عاصره العنمية لا العمل على عناصره اللاعقلية . أما أسلو أدت الشمورية فهي أمكاست مشوعة الرعبات اللاشعورية والمنبهات الي تدويد الممل عوان ما تشعر به عوما نفكر به والمنبهات الي يتعن من قبلنا أما تعينه الدقوى دفية موجودة بين

طيات شخصيتنا ، ولا يمكن اكتشاف نشونها ولا السيطرخطي ما تفعله فيما » .

وقد خلفت هذه الدحوث السيكاوحية فكرة و اللاوعي ، فكانت من أهم حصائص النزعة الرمزية . وقد ظهرت فكرة و الملاوعي ، و الملاوعي ، مغذه بي كنب و الحاث عديدة مها : و كتاب و الحلم بالملامة و درويد ، وكان ذكرها الاديب الامريكي و ادغار بر ، في الشماره في و اللاوعي ، و وقد كانت دعوة و ادعاريو ، نتمثل بالانعتاق من الو فعية و الاجماية ، وبدلك خس عند الرمزين فكرة و العيدة ، .

وهكداً عدا مذهب التعليل النفسي مخصائصه وعيزاته بنبوعاً دفاقاً يؤود الرغريه بتعابير عميقة عن محاهل النفس الانسانية على خلعات اللاشور ومكبوقات العقل الباطق. و ذا كان مذهب التعميل النفسي قد مكن لرغزية من التعميسير عن الحجول على والفيدية عموالحق عمد خلسات المحوث الديمية التي انتحاث في منتصف القراد الناسع عشر على الرغزية الايمام الروحي عمولصوفيه العميقة عموالا وهام البعيدة

وَأَمَّدَ تَمَالَ نَشَاطَ البحوت الدَيْنَيَةِ ﴾ في المؤلفات العَديدة التي ظهرت في محتلف حقول الدي كما هو واصح في :

البعوث المبثولوجية • وتظهر في مؤلف ه نا سرزار»
 في ه معجم لمبثولوجيا الكورية ه و د ح كوبي • في كسب
 و المبثولوجية اليونانية والرومانية » و د عوري • في و تأريخ
 لاديان البردانية القدمة » .

البحث في منشأ لاديان: سايهودية والمسيحة وتظهر في مؤلفات وآرنست رينان: ١٨٩٨ في و تأريخ المسيحة ، و مستراوس: ١٨٣٥ في و حياة بسرع ه.

على الاداب الصدية ، والمبادى، ندينية البرذية، وتظهر في مؤلفات ، نوريوف ، د ١٨٩٥ في « توطئة المتاريخ البودي ، و « نافي » الذي ترجم الملاحم فمدية الشهيرة « أمها بها رقا » .

الاتماء الروحي الفلسفي : وكان ذلك بنائير البهوديد الهندية وعلى الره نشأت نظرية و الوهم البرذي ، وقد جمسل « شرينهور » منه عاد فلسفته حتى أطلق على ذلك وهم شوبهور.». الما التأثير العسفي في النرعه الرمزية فيتحلى في حلق المثال المعلق ، والميناهيزيقية فيها ، ودلك على اثر البحوث الفلسفية

التي ظهرت في النصف الشني من القرن التاسع عشركما هو عند

و ادوارد قون هارغان ع ۱۹۰۳ رقي فلسقته مجمع بين و رادة شربيهور ع و ه هنان ع هيجل في و مطلستى ع متعادس لاشعوري ع ويظهر في كتابه و اللاشعوري ع عافياة تكشف لنا عن لاشعور عانن مريد برشده و المثان هجلي ع . وكذلك يظهر التأثير الفلسفي عند و ماخ ع ۱۸۲۸ – ۱۹۱۲ وفلسفته ليست بالمادية ع فانه صريح كل الصراحة في رفضه الاخذ بالمذهب المادي ع لان الاجسام في نظره ليست سوى صور رمرية للمكر تدفيل ها نعرفه عن الاشياء بطريق جراشا الكثرة المقدة ع .

والوقع اله حدث المتزاج كاني ؛ وتدليل عميق في سكر الاوربي في وأخر القرت الناسم عشر بين الاتحاهاب تفليه ٤ والدلية ، والقليفية ؛ فرادت بدلك عصارة حديدة بعثت في الرمزية نموة لحنق و لابداع والسيادة وبمكن ال بطلق عسبي هذا الربيد المتداخل من هذه القرى الثلاث ب و المستريق - المسيء فالمنافيزينا تحمل في صياتها اتجاهات طبقية وديده غران مده الاعدمات اصطمت يصقة نقبيلة غيغة . وترى هذا و ضحاً عسد د لوتزي ١٨١٧ – ١٨٨١ ويستنبد إلى طيموح النفس لى الكهال همون بوجرد روح أعظم وشعيلٌ مُتابِعٌ ماءوهو الدي وتب الكل تمعاً المعير في قوله : و ان البوجود أجتي الذي هو موجود والذي مجب ات يوحه الروح احى الشخصى وعالم الارواح الشخصية الني خلفهاءودلك هو مكان الحبر بالدأت وسائر الحيرات ۽ . العادفجتر ١٤-١٨-١ ١٨٨٧ فانه يدهب في كتابه و زندافستا ۽ او امور الساء وما بعد الموت أبي به الميتاميزيتيا علم حتى يقوم على حاجة السائلاي ت بيدأ عدل وخير . المسلم وجدان وأحد هو وجدان الله ، وكل وحد ب مع ميره من غيره من الظو هر فهو مظهر من لوجه ث الكبي , ولكن شهرة فيذبر قائمة على به مؤسس ۽ عسلم النقس الفيزيقي ۽ ويمره بأنه مدهب مصوط في العلاقات بين النفس واحسم ويصفة عامة بين العالم الغيزىقى والعالم النفسني . واليمنالأ عهده القرى الثلاث المسبة، والدينية ، والعلمية ، وتعاخلها مع بعضها ــ قد حلثت الحو ، ومهدت السبيل أى خُلق النزعة الرمرية) هذا الذا ضفنا لمور] الحرى ساعدت على تحكوين الرمزية بموجب وأي ويرونشير به بي كتبايه وتطور الشعر العنائي ؛ لاصبح أجو كاملًا ؛ والطريق، تهدأ لا تعتصوع الومزية

الزعتها من قاديها الأحير ، وهذه الأمور هي ٠

ـــ از هر الشر . لشرل بودلير .

- ترجمه النصه الروسية من قبل: ۱۸۸۹ E. M.Do bogue و لتولسوي ودستوينسكي » .

أهب ادعار بر ، القصصي الامريكي، غلال الترن الناسم عشر ، ويتميز بالانعتاق من الواقسية والايجاب ، كايتميز بالمسدأ الشعري وقد خلق عند الرمزيين فكرة والنمبية ، كما ذكرنا.

تأثير الادب الشهالي : اد ان الملاد الشهالية المفسورة بالضباب ، كانت يعيمه الاقلم تنتج ادباً بعيداً عن الواقع الموضوعي الواضح . وواضع الشعراء الشهاليون على ان يكون المشعر اعمده و المينافيريكي ، والاعطو ، على ناحية و اللاوعي ، في الذات الابسانية ، وعلاقة الفرد بالكون ظهرت عند وكانت ، و و و هيجل ، و و سويد الرغ ، بالكون ظهرت عند وكانت ، و و و هيجل ، و و سويد الرغ ، و هشرينهور ، .

وعليه والحالة هذه حدار مزية حانت في جو معقد بشبع بالفكر ، ملي، المعزعات وغزير الآر « « حكامل الهما بها بها بها بها بالفكر ، مليها السبع عن باقي الغزعات الادبية والفلسقية التي سبدت الفكر الاوربي. فلا غرو ان تكون الرس به في اصل حر كنها بوره عي والصبيعيه وعلى و البرناسية به في أن واحد غير انه بجب ان لا يغرب عر بالنا ، ان الانتقال من البرناسية ، في الرس ية لم يكن فهائب بقدر ما كانت هناك فقرة النفال ، وقد مثل ه فراين ، ١٨٤٤ بالمناه الما الخرجي في جاعة البرناس من عنايه بالاخراج ، وتصوير العالم الخارجي في بوحات شعرية جاعدة ، وكثيرة مسا طلقوا عليه الم بوحات شعرية جاعدة ، وكثيرة مسا طلقوا عليه الم

فَن كُلُ مَا مَر ذَكَرَهُ مِن بِوَاعَتْ فَشُوهُ الرَّمِيةَ وَفِي اسْنَ تَكُويْهَا ، وَالْجُو الذِي طُقْتَ فِيه بِكُنَ الْ نَقُولُ انْ الرَّمْرِيّة العيفَتُ وَغَيْرَتُ : بَالْمُم ، وَالْجُهُولُ ، وَالعَبِيّةِ ، وَاللَّوْهَامُ البَّعِيدَةَ ، وَالْمُلْمَامُ الرَّوْمِي ، وَالسَّوْفِيّةِ العَبِيّةَ ، وَالأَوْهَامُ البَّعِيدَةَ ، وَالْمُتَافِّرِيقِيّةِ النَّسِيّةِ ، وَهَذَهُ الْمَبِيّةَ ، وَالأَوْهَامُ البَّعِيدَةَ ، وَالْمُتَافِرِيقِيّةِ النَّسِيّةِ ، وَهَذَهُ الْمَبِرَاتِ حَمِيعًا قَدْ غَنْلُتُ عَلَى أَيْدِي هُودُ لِمُ اللّهُ عَدَيْدِينَ ، غَضَ بِالذَكْرِ مَنْهِمَ الشَّاعِ الْعَرْبُسِيّةِ مِنْ أَسْنَ بِودُلِيرَ ، ١٨٢١ – ١٨٦٧ ، فقد وضع مِدْيُورُ الكَثْبُرِ مِنْ أَسْنَ

الربؤرة والفدائيان

والواقع الله برداير وقد جمع في شعره الرزي عصارة الفكر الاوربي ، من فترة ما عمل المسيحية ، حتى العترة التي عاش فيها الشاعر في القرن التاسع عشر وما فغض عنه هذا المترب من خصم في محتلف العزعات و لمبول والمداهب الاهبية والفسفية والنصية و فشعر برداير يعبر الله عن حالة نصبة ساهت المصور التي المتربة و والبحر الذي المسيحية هور]، وكالمحر الذي متن المسيحية مور]، وكالمحر الذي مفتر فيه أوربا بعد فترة المحور الرسمين وأخيراً كالترب التاسع عشر فيه أوربا بعد فترة المحور الرسمين وأخيراً كالترب التاسع عشر أخيه عند الاسان نفيه أن الحسة عند الاسان نفيه أن الحسة عند الاسان نفيه أن الحسة المنافع وحواطره تحليلا نفدياً بشيع فيسه شيء من المنة الصرفة و .

وبوداير اول من جمل الشعر الفريسي يلعب دوره الفسقي المناهيزيكي و. وكان بودلير يؤمن بأن الشمر لحق قائم على الجال اخديد العربب ، وإنه من غرات العس ألوثيد ، والتامل والصافة ورلكن بردلير رأى أن الشعر الخبيتي هو الشعر للدي يسايد عبرار البنس ، ويعول في اهماق الجهول حيث هيه الطبري الجُدل؛ الالوهية ، والحقيقة ان بودلير جعل من الصوفية . التي كانت تعني سمير الدات الانسانية للاندماج بالدات الالهية . حدايا سورول الذات الى أعماق نصها هيا وراء الجهول،وتنصل هناك وبعوالم محهولة مسمها الله بالجال ۽ وهكذا بجب ادامرق بين والصوفية الرومانسية، في المنى الأول ووالصرفيةالرمزية، في المعني الثاني. يرفقه الطوى يودلير على أعماق بقسه فرأي هيها أحواه حاصه وعوالم ما عنب لسواه ، وهكذا أصبح الفن في بظره تعبيراً ماشراً عن الحياة الداحية العبيقة بكل ما هيه من أحساسات ومشاعر ٪. ﴿ فيأري بودبير ألى الدين ؛ ويلقى في العمران أونياحاً فيتصرف عن الحليثة الكويهة وعلم أذاته بآفاق بصدة ، بعرالم عيمرلة مسحبا الله بالجال ۽ .

وشعر بودايو يعتمد قبل كل شيء على الموسيتى والايجاء ،
يكتنفه الشعور بالحرمان، والظمأ المحرق، والنشرق إلى المجهول
في صور قاسية دعث على العجب في ندم وتعريب النعس، وهو
يكتب شعره سيعة علس مريصة مرهقة ، وحس مرهق، وسأم
موحش ، وبأس مرير. والحلم عند بودلير هو الحقيقة الموجودة
فقي قوله : وكل ما في الارض مشكوك بوجوده ، والحلم

وحددهر الحنهية الحق م

ومن زعاء الرمزية ، وقادنها ايضاً و ملارميه ، ١٨٤٢ - ١٨٩٨ - وقد تأثر ملارميه بالقلاسة المتاليلا من الالمان المثال دمتي ، و و هيجل ، كما أنه أنصل بقلسة القديس توسا ، وكانت ، والرسامين الايجائيان و و Maneta ، بتوع خاص وقد لنت ملارميه الانتظار افتة جديدة ، فيها بهاء الجديد ، وفيها قرابته في آن مماً ، وبعني بهذا الانجيساء اجديد الشعر كالريزي ، بل أن ملارميه عسه كاد يعجز عن نظم الشعر كا ينبعي ال يكول الشعو في وأيه على تلاميذه كانوا على علمه في ينبعي الميكول الشعو في وأيه على تلاميذه كانوا على علمه في المناب ، وهم بفكرول في أمر المدهب الرمزي الجديد ، فأدا الحديث النفكار ناصع حداب ، أما أن يكتبوا على أساس ما يتولون المدين ما أم يصنعوه على الوجه الا كمل في وأي المذهب الجديد المذين شر به ملارميه .

والشعر عند ملاوميه هوالشعر الدي مند الدعام الاووج ولا يكون دلك لا بالرمز بها يكتب وينظم وريد ملاوميه ان يكون الشعر صعيعاً ، هو ان مكتب ما يرم ما شيء لا ما يدل على معنى وبهامه الدنيا التي برى بهشاهد فلاء في معنى وتندوق طعومها ونشم رواشها ، ونسس الشامها الدنيا التي نسبها بالعالم الواقع ، ان هي في لحقيقة الا بشري فلعالم الحقيقي الذي نستطيع ان استشفه من وراه هده الحيد. فاد كتبت دباً صعيعاً ، فينغي ان تواز با تكتب الى العالم الكامل الابدي الدائم لذي تنفذ اليه خلال الشقوق والمحوات الكامل الابدي الدائم لذي تنفذ اليه خلال الشقوق والمحوات من عالم الواقع العابر الى العالم العبدي الخلاد الما فرسك المناس وصده هو الصريق المؤدية الى عالم الروح لا عام العنى والشعر وصده هو الصريق المؤدية الى عالم الروح ده

ان خصائص الرمزية ربميزاتها السابقة بذكر ، جعلت من الصعوبة بمكان تحديدها بمهرم شامل كامل ، ولا غرو به بدكر هنا آزاه ، ووجهات نظر بعض الهلاحقة في عطاء تحديد الرمرية و خالصورة الرمزية محسب ما مجددها وكانت ، توحي الشيء الدي ترمز اليه ، وهذا الايج، لا يتأمى بواسطة تشابه في لمظاهر المحموسة بين الصورة الجرده ، والشيء بل بواسطة علاقات داحلية بينها ، من النظام ، والانسجام ، والنماسب وغيرها » .

اما عبد و برغسن و فالرمل عنده و اداقعسة وتمكن صورة من الصوراً الله تنظم الى الخرى محسب و فانون المطابقة و .

وعند و هيمل ۽ ديو بجعل الرهر و قيمة استبتاحيـــة ، بدل لتيمة الثانية او التشامية التي اختطها وكانت و والاستبتاح في رأي هيمل بجمع بين مضاهر الذكون ، وهو روز الانسجام الكوني و الرحدة الاساسية .

وعنه وجووح بولو » في كتابه (الرهزية) في تقسيم الرهز الاهبي الى وجهتين : وجهة استنتاجية تنشق من المثالية الصامية والنجريد المبحد ، ومن هذا النبيل كان شعر ملازميه. ووجهة تشاعية تبدو في شعر (بودايو).

اما عند (برنيه) وهو انص من حارل تحديد الرمزية ؛ الرمز هو بعدة التصنية السكرية والجوهر الاقسى في كل بشبيه وان الرمز بة تفترض شيئاً من وراء الطبيعة ، اي بعض فكرة عن علاقات المره بالطبيعة الي تحدق به (او بالمجهول) .

واخيراً لا بد ان بذكر بأن الرمزية اصمحت في الحقيقة وسيلة وعلاج للتعدير ، وللعة العاجزة ولكشف عاهل النفس الي يعيي لمنطق و لعقل عنها . و فالرمز وسية التعدير عن زوايا عامصة في النفس لا تقوى لفتنا ، وهي لمه اجوامد ان تعرب عليا. والرمي علاج تاجع الفة العاجزة التي لادمي بكامل شروط الاداء عبر مثنم في يقيها من عثرتها . وقسد برهن الفيسوب الاداء عبر مثنم في يقيها من عثرتها . وقسد برهن الفيسوب والعشل الذي يعي عسه برهو منوط بالتوة والحدسة في الاساب، وي الحتام ... ارجو ان اكرن قد قدمت فائدة الى قواء وي الحتام ... ارجو ان اكرن قد قدمت فائدة الى قواء

رقي الحتام مد ارجو النه اكون قد قدمت الدقة الى قواء العربية في هد العرض لدقيق الموجز للحركة الرمزية ، وي وطيد الامل بال يكول هذا البحث له صداء العميق في ثلاث لنواع من جاءات المئفة ، بأعة الاولى التي قد سهمت بالرمزية وميزانها ، والجاءة الثالية التي قد سهمت وهرست عنها بعص التي معتمد في نفسها روح النقد و لاشتزاز ، والجاءة الثالثة التي معتمد في اعاق نفسها انها عهمت الرمزية ، وعرفت التي معتمد في اعاق نفسها انها عهمت الرمزية ، وعرفت ناماً اصولها وهراعده فاعتقدت بها ، وامنت برسالتها ، وهي على ستعداد تام لان تتكلم عبها وشرح مذهب ونذكر زهامها وحاملي لوائها ، ولكنق احشى على هذه الجاعة الاشيرة النوح مكون كلامذة (ملارمه) نقول عالا تقمل ، إ فاى هؤلا، حجماً ارحو أن يكون موضوعي هذا له أثره في نفوسهم .

بغداد عواد مجيد الاعظمي

النَّص الغَابَة من قصيدة النُثر إلى قصيدة النُثريلة (مقاربة في الإيقاع والمصطلح)

مهاد

صهرت قصيده استر في فرسنا وليدة طروف المرا الناس عشر جرده فعل على شغره المحكر المصنع رمع أن الرمريين كانو برور في فصيده النثر شكالا الساليًّا، مصراً له أو يحتفي عيلا السعر الحُرِّ إلا بها قد مساعث ساميها في سياق المدينة الأوربية الحديثة، ووثنات الهدارين المنية المحتلمة وبطلع الاستان إلى الانعياق (الميناهيريني) من محييره بكارثي ولا مشاخة في المحتطم الذي يراوح بين جنس الشفر (قصيده) والسر (البثر) والتجريب حلى مشروح تكمله حرية الإبداع في مختلف المقول والاباب الالأ، المشاخة كانت تنشأ حيلما بتطلق من وراء المصلول إلى حظام بصيائي ويديوه عي الإلعاء حسر الشفر، كما ترسخ عبر المصور، ومن هناك القطيعة مع المنجر التراثي الإقامة ما يسمى (فصيدة النثر)، بوصفها حياراً يجبّ ما قلله، وهو ما يمع قيه بعص أرباب هذا البيار هذا على الرعم من فكرة النعايش الاجتسيّ التي تنظوي عليها رؤية (سورال برنار) العلميّة إلى مسألة فصيدة النثر ليست بجديد للشكل الشفريّ، بمقدار ما هي بورة أحتجاج ونصال فكريّة للإنسان صدّ مصيره آا، وقد ناقشت مطوّلاً المخاطر أورة المحتفة بتجرية قصيدة النثر، محاوِنة صبط الأصول، و(التقفيد) لما يمكن أن المحتبة المحتبة المتحرية قصيدة النثر، محاوِنة صبط الأصول، و(التقفيد) لما يمكن أن

وبراهن قصيدة النثر هي الأساس على انها سسمدً موسيداها الشَّغْريَّة من أن أسرار اللهة، وإبجاءاتها، وتدرها، وإبعاعتها الداخليَّة، الدلاليَّة والذهنيَّة غير أن المعصلة في معظم تماذج هذا النوع من المصوص أن معتنميها صعيمو الموهنة والمو العلم بالعربيَّة فترس النصر ببوب على سراب شَمَّريَّة يمكن للمَّارِيُّ أن يجدها كامية في السراما دام عنصماً بدرجة من الشاعريّة والدفر عني حين الجسس المني بنس في محتنم العنول عدةً معيناً وشكلاً ماثراً يشدر عن الساعل به المساعل به المساول المتشي

إن مصطبع قصيده النثر - كما بمحصب عنه التحديث الفرييَّة إلى الأن إشارة

ملتيسة إلى ما كان يسمى قديمًا بالأقاويل الشعرية، أو الإشراقات الصوفيّة، أمّا الشكل المحمّى لقصيدة النثر فنيس بالجديد على النثر العربي(٤)، و(برئار) نسسها، تؤكّد أن قصيدة النثر؛ (نثرً)، لا (شغّر)، وأنها «تستجيب لحدجات أحرى عير الشّغرة، ولفد سمّى (جورجي ريدان، أعلقام) ما تشره (أمين الريحاني، عير الشّغرة، ولفد سمّى (جورجي ريدان، أعلقه ١٩٠٥م) ما تشره (أمين الريحاني، الورن والقاهية شعرًا معثورًا، والريحاني كاتب حطيب أكثر منه شاعراً، عاش في الورن والقاهية شعرًا معثورًا، والريحاني كاتب حطيب أكثر منه شاعراً، عاش في الولايات المتحدة الأمريكية منذ الحادية عشرة من عمره، ثم تعلم قواعد العربية على كثير أن كما تحدُث الريحاني نفسه عن هذا الشكل الكتابي باسم (الشعر السيري) وشبه شعر الأمريكي (والت وابنمان)، في ديوان (أوراق العشب جنراً، المنبوي أبي شمراء ومحمّد الماعوط، ويوسف الحال، وسمّاء بعصهم، (قصيدة وشوقي أبي شمراء ومحمّد الماعوط، ويوسف الحال، وسمّاء بعصهم، (قصيدة الأدب)، أو (قصيدة النجرة النجاؤة الشعريّ ١٠، ثم كانت لمجنة (شعر) اللبنائية (قصيدة النثر)، تقليلاً من شأنه الشعريّ ١٠، ثم كانت لمجنة (شعر) اللبنائية الريادة في تنبّي قصيدة النثر)، تقليلاً من شأنه الشعريّ ١٠، ثم كانت لمجنة (شعر) اللبنائية الريادة في تنبّي قصيدة النثر)، تقليلاً من شأنه الشعريّ ١٠، ثم كانت لمجنة (شعر) اللبنائية الريادة في تنبّي قصيدة النثر)، تقليلاً من شأنه الشعريّ ١٠، ثم كانت لمجنة (شعر) اللبنائية

وإلى مصطنع (قصيدة الثار) وتعاواه، تأتي مشكلة (الشكل المآلي) وقوصاه ومعهوم الإبداع قائم في جوهره على التكار نظيم إلى في الشهر أو في الثار ومن ثم تناسل أنظمة أحرى، ليس حيماً أن يكون نظام الحليل أو نظام التعبية، لكنه في النهاية تظام ما ولهدا لا يكون بمرقعلى قانون دون استبداله بآخر، ولا على نظام الأ من خلال النحيّد عبى نظام ومنهاج وحالد، أوهايا تكون قصنائد أو لم يكل الأمر كديك حما نسجاء لل (سور الله بريّار) عسها ربّة السطير سحسيدة النثر إلى تعول أيضاه عمى مدا هوسوي وهذام الايه، تعول أيضاه عمى قوانين علم العروس واحيانا على صوابير المعاده بلغة بيد أي تمرّد على النوانين المائمة سر عان ما يحد نفسه مكرها على تعويم هذه التوانين بأحرى، لثلا يحس إلى اللا عصوي واللا شكل أدا ما أراد عمل ساح باحج التوانين بأحرى، لثلا يحس إلى اللا عصوي واللا شكل أدا ما أراد عمل ساح باحج أد إن مطلب الوصول إلى حنق (شكل)، أي يعبارة أخرى، تصبير وسطيم العالم الفاهم الذي يحمله الشاعر في تصنه هو شيء حاصًى بالشُعَر، ولن يكون بمستطاع الشاعر عدم استحدام اللغة وعدم إعطائها قوادين، وإن كان ذلك لمجرد تمسير السرد والموصل»

ويمكن أن تصيف إلى بيان (بردار) هذا؛ إن كل تعبّر بحداج إلى تمرّد، وكل ثورة تُصطر بعد حين إلى تمرّد، ولا الثورة تُصطر بعد حين إلى ثورة، وإلا أصابها العيّ فالهلاك، وليس التمرّد ولا الثورة داتحاه مصاد للماضي، هكذا ضرية لارب، وإلا كانت تلك حركة عقديّة معرضة، بل إن اسحث الصادق عن الأحمل والاكمن حينما وُحدا الايسسكت من النورة عني حاصرة بماضية، إذا لزم الأمر

لقد سحردا تحل العرب المُحدثين، على سبيل الجهالة على قُدامى النّماد العرب بمّا قالم إلى الشعر هو «الكلام العورول العقبي الدي له معنى» وسنهده وأنهم، وتندّرها عليهم وتروع أيديولوجي بحو التحقّف من عماء الأوران والقوافي

على كواهلنا، ثم من يعدها من موسيقي الشعر جملة وتمصيلاً وإن يمهم قاصر، ومؤدلج، ومشوِّه لحقيقة منقاله أولئك وعُنُوِّه. على حين لو تأمَّسا الرأينا تلكُ المقولة صحيحة في تمريف الشفر القيدم عني الأقل شاء مراجد الحديث أم أبي، ولكن لا كما تأوَّلناها لنَّصم قائليها بالعمق النَّقديُّ، بن بالنَّظر إلى أنهم حين قالوا ذلك كنوا يركِّرُون عني أحصُّ مميِّرات الشعر العربي في رمنهم؛ الورن والنقبية من حبث إن الخصائص الأسوبية الأخرى كلها مشتركة بين الشعر والنثر، لا يحتلمان طيها إلا كَمُيَّا الله أن الشعر بكثَّف عناصرها، من صوتيَّات، وصُور، وتقديم وتأخير، وعيرها إذ إن جميع تنك الطاصر داحنة في النثر الأدبي، بكتاحة حماً ودركيز أقل، أمَّا ما يشرُّه به النص الشعرى، بوصفه حسَّا أدبيًّا، فالورن والقاهية والموسيمي اللعوية تك هي الملامة الشارقة الثي النشب إليها التعريف القديم لعنس الشمر، تمامًا كما كان بُلنمتُ قديمًا في معنومات حقاتظ النقوس والهوبّات الشخصيَّة إلى تحديد ما يسمَّى: رالملامة المارقة)، أو ما أصبح مأخودًا به اليوم من تحديد الشخص عن طريق البصمة، سواء كانت للإيهام أم لعين، فالمؤسيقي كانت بصمة القصيدة القديمة، ومن بريد أن بعرف شيئًا تعريمًا فارقًا، فاررًا به عن غيرة التبعمد إلى تعيير احصّ حصائصه التي لا بشاركه فيها غيرها أمّا لو قال مملا : الشعر : الكلام المورون، المقفى، الدى له معنى، وهيه أخينة، وتصوير ، وعواصم إنسانية ٤٠٠ إلى آخر ما هناك فما قاله سينحل فيه كثير من النثر السي باستثناء العنصيرين الأوليل وتنكم هي العلامة المارقة التي لا تحص بها التشي الحديث كثيرًا من يُستقطها الشفر الحديث أويفيك فيها أو فدينجلي عبها كمأ في قصيدة النثر الثم تُصلُ مع وَلَك علَى الصالُ ما بمعلُ يُجِلِّسُ الشُّعرِء ليهسج الشَّعر مثرا والنثر شعرًا! علميًّا إلى جانب ذلك بمقولة أسلوبيَّة ذاهنة إلى: أن النجور لشعر وأوراته أثرًا في لاداء وفي هوه الاستوب عُرض التحر الميشا وحيتما مترز هدا فلا تعني وقوصا صد قصيدة البثر بالمصلق ولكن صد سمية الإثبياء بعير أسمائها

وعليه يمكن تقول الرمصطلح اقصيدة للراء اليس سوى محار اسطلاحي ايشا. به إلى نثر جميل، قد بيار الشعر تعييرًا، أو قلمل: هو نثر شعري، أو شاعري، يظل في دائره النثر الكُرى، يأجدسه عير المحدودة

وهدا عين ما ذكره (جار كوهين) ١٠ إد قال: وإنه يمكن لنشعر أن يستعني عن النَّظّم، ولكن لمادا يستعني عنه؟ إنّ المن الكامل هو الذي يستعلُ كل أدوانه والقصيدة النثريّة بإهمالها للمقومات الصوتيّة للعة تنبق دائمًا كما لو كانت شعراً الين.

إن قصيدة النثر بإمكانها إدر أن نكون حساً أدبيًا عائمًا بداعة به رصيده من الماضي ومعامراته المهمّة في الحاصر والمسلسل ولو الها السوت على سوفها الحسار من حدها الوجود المحتلف حارج دائره الشّقر صلاً وعندت عان حاصها الأوّلي بها، والطبيعيّ لاستيماب توعها الهنملّت هو محيط البئر، لا الشعر فإدا كان المحدثون قد أخدوا على النقاد القّدامي عسسرين مقولاتهم حُصّر قصبة

الشُّمْر في الإيمَاع، فإن من البدائيَّة المعرفيَّة كدلك الصاق كل بصَّ تخيينيَّ، خَارِقْ الأَعراف الله النَّهُ الأَعْدِ، وَكَانَ كَلْ جِمِيلَ لا يَسِفي أَنْ يكونِ إلاَّ شِعْرًا! وَهَيُّ هَذَا المَعْدَا لِلشَّمِّرِ؛ لا يَسِفي أَنْ يكونِ إلاَّ شِعْرًا! وَهَيُّ هذا المَعْدَا لِنَسْمَرِهِ

بل بم تعييد قصيده العثر بالشعر أو بالعثر، كما تساءك في مقاربة سابقة لهدا الموصوع؟ الا يمكن أن يوجد نص عابر للشَّفر والعثر؟ بلى، وفي بمودج هده الدراسة محاولة دراها تسير في هذا الاتجاء

إن في صيق الأقلق هذا الذي تُؤحذ به التصوص بين حَدَّي الشَّعْر والنَثْر الجناية على المصنّ، وتقييد المشاريعة عمّا لطمح إليه من العناقات وثورات! وما نمادج هذه البراسة إلا برهان على جناية ذلك النقييد المعيق لحركة الإنداع تقسرها على وثوج قالبين حرسانيين موروثين، أحدهما اسمه شعر، والأحر اسمه تثر، ولا ثالث لهما، فليس ديوان (مُهَمَّل) بلأدب المصري علاء عندالهادي، (٢٠٠٧م) على سبيل المثال بحاصح لنصميف الشعر والنثر، بل هو نص طويل، منشت الحدود عن النصنيف. إنه اشتعال على المُهَمَّل شعرًا ونثرًا بيد أن هذه المقارية ستكتفي بالوقوف هاهنا على السية الإبماعية في ذلك العمل.

التثريلة في مجرية علاء عبدالهادي المودجاء

كُنا قد رصدنا في بحث سابق الساسات بدعيه شعريه حديثه أفردت أشكالاً محتلمة شعريه مديثة أفردت أشكالاً محتلمة شعيم منها في القراسة من أسميناه (شعل التمويلات)، فأصدلي به ألل الاستؤد الشاعر بتمعيلة واحدة في المصيدة، بل يعداج في موسيقى الشعر العربيّ، لينتاع أشكالاً محتلمة تعليها عيبه التجربة، وهذه الظاهرة فاشية في القصيدة الحديثة آ، واليوم تُلَمثُ إلى شكل حديد، نبالنا عبيه بصوص حديثة كنفض بصوص سوان (مُهْمل) لعلاء عبدالهادي، يتمن في تصوص إيقاعية، لكنها غير منصبطة على اطراد المعيلة الكون فصائد سعيليّه كما أنها قد تحتفي بالتقمية، ومن ثمّ فهي لون حديد بمع بين بير أي بير قصيدة البثر وقصيدة التقبية ويمكن ان نفترح بها مصطبحًا على صريمة العرب في النّعث مكونا من. (قصيدة النثر) بعيله وبعني بمصيدة البثر إلى المصالدي تمترج فيه قصيدة البثر بينها أو المعيدة البثر المعيلة أو المصيدة البثر أله إذا النص الذي تمترج فيه قصيدة البثر بقصيدة البثر بقصيدة البثر المعيلة أو المعيدة البثر المعيدة البثر المعيدة البثرة المعيدة البثراء المعيدة البثر المعيدة البثراء المعالة المعالة المعيدة البثراء المعيدة البثراء المعالة المعالة

على أن مجموعة علاء عبدالهادي (مُهمَّن) تجمع الأشكال الإنقاعية، القديمة والعديثة فسيها احصيده البينية والسية السعيلية واشتريّة والتتَّريبيّة والسر المحالص الها اعصار من الإنتاعات والنصوص بسنق دلالتها مند عنوال المحموعة مُهمَّن بسندلُون عُنته بطلُّ) وهو عنوان بحده في عمل بالو لعندالهادي بعنوان أحداد أني «الإهداء هناه إلى «مُهمَّن بسندسَّنُ عليّه بطن» إلى المحاطنين واشحن بطن» المحاطنين واشحن بطنه المناهدات المناهدا

كان معجماً بصور إنسانية عابرة، بسيطة، يُعَبُّر النّاصُّ دلالاتها العميفة من حلال معجماً بصور إنسانية عابرة، بسيطة، يُعَبُّر النّاصُّ دلالاتها العميفة من حلال معتوضه التي تصبرت هداك في فصائد نثر أو بالأخر، بسادر الصورة والنصر الحوار، كأنهما قدولها معا في حَبُد المتأثر بيوانه العبيد مداد سيونا بيد الديوان الصادر في طبعته الأربي (٢٠٠٢م) كمد تُعبان معد المدادير المعامر بالجربيية عبر مجموعات سابقة (الرعام: أوراد عاهرة تصطميئي / ٢٠٠٠م) ، (النشيدة / ٢٠٠٥م) ، وعيرها

رهاجس احتراق الموانين الشعرية، والموالب الأجناسية، ملازم لعبدالهادي في كل تلك المصوص إذ يستحيل الديوان لديه إلى أحراج نصوصية كثيفة، شعرية تثرية وقق النصنيف التقليدي لهدين الكبانين انتقاطع وشلاقح وشوالد، ومن ثم تحرج كل محموعة في شكل مؤلف، بالع التركيب، لم تعد القصائد فيه إصمامة من النصوص، بل هي اشتعال على مصدف مبوّب، تجت عنونات، وفي شبكة من الإشارات، ليس من المبالعة القول، إنها نعظم مشروعه التجريبي كله، وكلها حريّة بدراسة مسموصة، مستقلة.

وهَى لَمَوْدَى قَانِ النحث عن (المُهمل) ينفي لَمَحرَّك ور ء أَعمالَ هذا الشَّاعر ، لا ترغبة الإمتراف و الأنهاش فحست ولكن بصًا تحمر وراء المتروك مهديمكن ف يثمر حد ثق عُلْنًا من خلان عانات شئَّى من شطما النصوص الثندِّي في المجموعة لأحيرة، مائلة هي سمات مثل ثمرد لإشارات اللغوية (عربية وعير عربية). الشكل؛ النَّثر في بنائه السردي، والشعر في بنائه النهريِّ، والإيمَاع في أنماطه المحتلفة، اليس هذا الله والأسافوب هو الرجلي، "والربون إضار متشعِف كديوانه، ولكن لأنه أيصًا مهموم بالاكتائداف الأجنال والكائم البوغي المنكمالا إنداعيًّا لمشروع تقديّ، منذ عمله بسوان (النوع النووي؛ نحو بدين لتَظْرِية الجنس الأدبي) - بحث بالإنجبيرية، وتنكم رحلة تأسيسيَّة، لا تنشغل في هذا الطور بالتمدهب. أو التنشير مانحاه معيَّى، بمقدار ما تسعى إلى مدَّ الآفاق الكنابيَّة إلى أمدائها، بالإحدرد ولا فيود، بين قارَّتي الشعر والنثر القديمين، عبر ما يُطبق عبيه (السرد الشعري). حين يقول: «أصبح العمل الشعريُ ككل في الكتابات الجديدة حاصعا لزوية إبداعية. تتجاور ممهوم التجميع المسمصل لمجموعة من القصائد المكتوبة في مناسبات متعدَّدة وفي أحوال وموضوعات مختلفة، أصبح أكثر قربًا من أشكال التركيب أو التصميم الجمالي المعروفة في الرواية أو النزاما المسرحية. من مستحه إلى بهايته. أَمَّا أَنظُرُ لهذا الأسلوب يسلم (السرد الشعري)، فثراء النص الشعري الأن يظهر على مستوى النصِ كله» ``)، وهو مُحقُّ هاهئا، لولا أنه يظلُّ مستعسكاً يعروهُ الشعر، فيما نراه مُطلًا على نصوصيَّة خُربَّة بأنْ تنفتق جنربًّا عن ثنائية (شعر: نشر)، وهو انعتاق عتيق طي التراث العربي، صيّعه أهنه، واستلهمه غيرهم. كمه تدلك شهادة (أراعون) ١٠٠ الإبداعية والتاريخية ممًا، إذ قال مداهمًا عن نصه السهير صصول إلسا) الصعابق شعربّه بشريه: «أكتب ثوعًا من فصيدة تنتقي همه سعاس وبمبرح يتم يُحصب أفكارًا حسّة وقوسيقي داخليَّة، حميتُها فيّ طول حياس وكانت حميمًا بهنا. بي او أدعها بنشج ، أمَّا اللاثمون على أبي مرحتُ البثر

بالشُعر، وأشكالاً هجيمة في اللغة، ليست هده ولا تلك من بديح الكلمة، فهل أعمهم أن الشُّعر العربيِّ هو في العالم ليست هده ولا تلك من بديح الكلمة، فهل أعمهم أن الشُّعر العربيِّ هو في العالم في تنصَّل نثريُّ أو رسالة في الشُّعر فُورُد فيها الأمثلة والأشعارة وأن المرسيَّة مثل العربيَّة فادرة على أن تستجيب لكل الحالات الوسط التي بتميّر بها بيت الشعر العاميِّ، ومنها النثر المُحَكَم بالمعنى الذي تُراد في الحديث عن الموسيقى ومثله السجع العربيُّ الذي أتى به القرآن ثن اللي الدين يقرؤون (مجنون إلسه) هيتمسّكون بالحرف أقول: النهبوا مع أبي عبدالله كي تُصموا في الليل إلى تلميذ ابن رُشد ..»

وهداك تجارت عربية حديثة من هذا البح، تحدّث الدارس عن نفضها في عبر هد الساق فأسمى بعض إنجاراتها الاستعارة الديون) بعد مرجه (الاستعارة القصيدة)، أيء أن بكون الديوان كله استعارة واحدة ممتدّة ودلك كتجارب الشاعر السعودي علي الدميني، منذ مجموعته الأولى (رياح المواقع/ ١٩٨٧م)، البي أبدى فيها جرأة لاقتة في التجريب، والإفادة من الأجماس الأدبية والمنية الأحرى، كما فعن كذلك على تحو أكثر تُجمة تحو النثر في إنجازه السردي الإشكالي الملتبس، (١٩٩٨م)، بعنوان. (العيمة الرصاصية) " ، وهذا الأحير ممّا أسمّية (القصيدة الروانة)

هي النية الأيماعية الحديدًا يقع القارئ لدى علاء عبدالهادي في (المُهْمُن) على صروب مسلمة من الأسية الإيماعية المكن تربيبها حسد وجودها الباريجي السعرى الدءًا بالبناء الإنساعي العرابي من حلال فصيدته البيلية بعنواد (الحريب الأعدال)

و ما داد الماد ال

وهي قصيدة من البعر البسيط، غير أنها سُفَّجًا الأدن العربيّة باسشير حين بنكسر البجر في سنة مقاصل منها

ره بنش عد ق م جونت ک

ک جائے ہے۔ اسی متنبیک کیا ہے ک

a sale in the sale of

لهميناً، فين الداريين فينها المعارف الدارية المناب المنهاء حير الم

4"

أمَّا نصوص التمعيلة في (مُهمَّل)، فتبرز في مقاطع، كتلك اللازمة المتردَّدة حول (الطَّلَّ)

هو الطل يعرف کيف ينادي رو ه

أو في تصوص مستعنَّة، كنص (الأعاني)

قبل البداء الأحير وعند الوداع ، تداعب

أَنَاشِدِكُ اللَّهِ قَفَ [وَهَلَة] اقَلْ مَا لَذِي ، وَقُلُ مَا لَدِيكُ. وبالله أن أغورتك الدموع لفحد مقلتي . ودع مقلتبك)

وهو بطل بمعيلي حالص

إلا أن ما يمني الدارلي هاهنا فيلى أوجه الحصورة في حمود لك الضرب المحتلف من الإيماع في النصوص التي يُطبق عليها القصائد النَّثرليَّة (النثر المعينية) والتي تتجاور في نص كر المربب)، دون امتراج، في حين تمترج في نصوص أحرى، كر فسمة الحمال)، (الوجود والعدم)، (بهاية اليوبوبيا)، و(الأيديولوجيَّة الاصلابيَّة)، وعددُد يعالق الإيماع السعيلي بالنثر يتحلق بينهما محلوق ثالث بطيق عليه (فصيدُد النَّريلة)

والطاهرة في الشعر العربي أوسع من تجربة واحدة وإن لم تحصا بالرصية والتسمية من قبّن. ويلمحة سريعة، يمكن أن تشير إلى يعص شعراء من الوطن العربي، كنبوا القصيدة التُثَرِيَّنَة، كعبدالرحمن مراشدة (من الأردن)، في بعص تصوير مجموعته (كتاب الاشياء والصحت) حين يدون مناذ

كلمُ الشعر تربير وبرفُ يَضُم مقتول الجمونِ وبضَّفٌ يُسرأ التحظة ٍ

بربو وبرهأ

هنا من السهل أن تقول إن هذا نصّ تفعيليّ أخطأ الشاعر في سطره الثاني، وكان بإمكانه أن يقول، «تضّم، مقبول الجمون ثم يضّعُ»، مثلاً، السنقيم المعبلة، عير الرساحات المدر بنجُ سُصّه حافة أخرى، غير قصيدة التقعلة أو قصيدة النثر، هي حافّة قصيدة النُّثْرِيّلُة، ولاسهما أنه أكاديميّ منحصّص، وما كانت لتقوته كلمة ترمّم تممينة (قنعلًاثن)، لو أراد، أو قوله،

ستخر

رشمه الشعر من كانتها

سيحان شاعرتا من اسكره

قهل هذا بصّ تقعيني أم قصيدة نثر؟ لن تسعفنا التصنيفات المطروحة في تصنيمه؛ لأن سطريه الأوبن على تمعينة (فاعس)، والسطر الأحير ناشر ومن لم ينما على نصوص المراشدة قد ينجّ في تصحيح حطنّه هاهنا، ليقسر النص على ولوج سُمٌ (فلعلن)، كي يكون نصّا تفعينيًا وكذا تحد في نفص نصوص بادر هُدى (من الأردن) أيضًا، كتوبه من قصيدته (أنيسة)

باعداني الأصبل

-

خي المحتدي عبد

5 14

ادمعي المازعة

للملاك الحميل

الملاك الذي لم يعب لحطه

وأنبأ الحقصير

وكدا تَجِد لَدنِ إِلتَّنَاعِرِ الشِعوفِلِيَّةُ مَقِالُ العوبِينِ (عَامٍ) . فِي مثل قولها من نصَّ بعموان (أمّ بعدله)

کہہ ویت بالے

+ + a = - qua + 3

garage to the

فاعلاتن	فاعلاتن	تُستُعابِ	كلُما ار
قعولن	قعولر	المبد	مبيوث
	فاعلاتن		۱۹ ه ۱۹ م حکیته تصبی

او هو بها

اجران

فيترق حالت

494 B. S

	فاعس		النهين ا
استثنين	مستعان	حتّل الكتِّب	افحار من
فاعلن	فاعن	دا الهوان	كانها

وبعيدًا عن التحييلات الإيقاعيّة واحتمالاتها التركيبيّة، فلعنّه قد انصح جليًّا مدى حصور التعميلة في بعص ما يسعى قصيدة نثر، وهذا إدن ما نطبق عليه (قصيدة النّبَريّنة)

وكد بندي من ملامح هذا النمط الاحتماط أحيانًا بالتقمية، إلا أن ذلك قد بظهر في قصيدة النثر الحالصة، كما هي جُلَ بصوص مجموعة (كذلك)، لنادر هُدى على سبين المثال الله الحاصية التي وقف عبيها يوسف بكّار، في تقديمه لتلك المجموعة "ا. غير أن ما نسميه قصيدة النَّثريْنَة لا بُدُ أَن يتوافر عبى قدر من الإيقاع التقميدي، لا على التقمية فقط، وهو ما يعيّره عن قصيدة النمهيلة والنثر معًا مقصيدة العثر تتجنّى في صعائها النثري الحالص لدى أنسي الحاج على سبيل المثال هي مثل قوله من نص بعوان (حجوم الصباح)

صابع بديث من تحوم الصياح في أغرب المدن، بلك التي الواتها مرضعة بنياشين الكبت الخاصص العيون التي مدكوب الحرية فليكن بيننا وسبطا بنثار الكلفة، ملاك الحطايا الرزين! فيل منا كناب؟

53

بعض الخاج هو قصيدة النثر الخالص، في جين أن التصوص الأحرى دات الجرس، بل ذات التعبلة أحياد، من حقها أن تُعرد بنصبيف مستقل، وليكن (قصيدة النُّذُريَّة) كما تقدر حده القراءة.

وليس من عامة الباخية مُعاهِمُهُ الأنِسَقِيرَاء وَالْاسْتَعَصَوْءَ وَعَلَيْهُ الرَّمِهُ اللَّهِ وَلَى إلقاء الصوء على هذا الكُشَيِّ الأُبْطَّاسِيِّ مِنْ حَلَّالَ تَجَرِيلًا مِحَدَّهِة وَلَّلَا أَحَد عنيها مِثَالاً شاهدًا مِن قصيدة علاء عبد الهادي (الوجود والعدم)، حيث تمرأه

كل شي منقد ال مناه الماه المناه المن

(وانا انتظر،، مَنْ مِيطُ مَرْ لِي ، بَعِنْهُ كَنَمَا بَعِنْجَ لِي الْبَابُ * فِي حَسَاتُ اللَّهِ الْ

فهن هده قصيد بير أم يقعله؟ الأهده ولا ثلاث إلى هي قصيده (بيريّبه) - انتظم صيرها ونعص عجرها حسب بجنون الأثي

			فعن	فأعس	فعل				سلار	ء نقيد	ر بر کل شی
			-	مستمعلن	-				فيحشب	معموره	مائدة
		فعلر	الاكل	فععي	فاعل			في حسد	مُورُ	ن ماف	إسا
هاعن	غموس	فت	فعن		معش	ىظە	عەمك	فيسا	200	ي معد	ومک
				منعفس	فأعلن					أرهار ف	الرما
			إفاعس	المعلق	هاخٹس				عبه.	هر بي	مرحظ

ويلحط هاهما خبيط من الوحدات المغمية، عبى النحو التالي.

يدالُف السطر الأول من وحدات بعمية مكونة كل واحدة من سبب حميف ووند مجموع (قاعدن)

عي السطر الثاني يتحول الإنفاع إلى وحدثين، مكونة كل منهما من سبيين حسيمين ووتد محموع، (مستمعلن)، يتحق أولاهما الطي. (مستعس)، ليجنم السطر بوحدة نقمية كتلك التي سانت السطر الأول (فاعلن)، وكذّها ثقن الإساع هذا مصافب لثمن المائدة المعيّر عنها في هذا السطر "مائدة محفورةً من حشب"

ثم تتردد منذ السطر الثانث الوحدة الأولى الفكولة من سبب حميم ووقد مجموع (ماعس) الشكون (ماعل) (ماعل) المعلمة المعلمة (معوس) العمل) (ماعل) المعلمة المعلوبيد، المكون من وقد مجموع وسبب واحد حميمة (معوس)

تعود نقمة الوحدة النقمية الموجودة في السطر الثاني (مستفعس) في السطر الحامس، مرة واحدة، محبوبةً في. (مُتَمَّعلُنْ)

قد يقال إن الشعيم مساحد للكلام العربي، شعره ونثره وهذا صحيح، عير أن هذا البركيد لم يكن ليقع بمحص المصافقة العم، قد لا تكون هناك مقصدته واعية العبر الشدعر وهو لكند فصيده نثر، ما للمند منسبًا بالإنجاع ليس لأنه وريد العد مؤسيسية ولا لأن الداكرة الشعرية العربية تحاصره بأصداء إيفاعيه بالصرورة، ولكن إلى ذلك لأن الشاعر نقسه بعافر هذه اللي الإبقاعية على المتلافها، بلا تحجّر في قديم، ولا اعتباق مطلق لجديد، فإذا تلك الأشكال تتحاور هي لمدومه ونبوالج ونساس

افيصح أن بُعد بص بتنك الكنافة العوسيفية من (قصيدة العثر)، لا لشيء إلا لابه بم بلترم بالموالد المألوفة في الشعر المورون المسلى أو في شعر التمعية؟ كلاً، ليمن هذا تُشرًا شعريًا، بل هو شعرٌ معمّم بيتكر تشكيلاته الوزئيّة، على طريق الأندلسيين حين اينكروا بعور الموشحات اللاتهائيّة وفق صروب من القداء، أعيا صبطها (ابن سناء المُلْك المصري / ١٣١٨ه ١٢١٢م)، في كتابه (دار الطرار) فاعتدر بأن العداء بُحْر حُرَّ لاستحل له

وها هي بي قصيده استربته عمل الجامّا قلبًا عير معنى سعّباها للعلجها شهادة العيلاد ولو تكالف للحارب والاستجابات، للعيلاد ولو تكالف للحارب والاستجابات، لأمكن السنو بال عنهي اللي فلح يدائل إشاعيّة، عن عروض الخليل وشعر التمعينة معّاد الا بنيد الموسيقي الشعريّة العربيّة، ولكن بالدوران في فلكها، بروح عربيّة تسميد البكارة

وختاها

بعن بإراء حروح عن العروض الحبيلي وشعر السعيلة وقصيدا النثر جعيفاً إلى (شعر السرطة) عن من قد العروض الحللي وشعر التعملة وقصيدا الدر وإدا كسادات الملائكة عد در حعد عن سمية ما الحرلة أولاً دا السعر الحرّ) فاحدارت له اللها أفق هو (شقر التقفيلة)، فكم بالحريّ أن نثر اجع بحن اليوم عن وهم أن ما ينجزه أمثال علاّء عبدالهادي، في التصوص المشار إليها، هو محض (قصيدة نثر)، لتحدار له اللها أفق هو شفر النثرية،

ولا غرابة أن تنفى التمفيلة حاصرة في شعر الشاعر العربي، أو بنعى الاحتقاء لدبه بالحرِّس الموسيميِّ فهو أبن بيئة شماهية التمدعيَّة اعتائية وما رائب حيَّة اصداء برائها الشماهيّ، السماعيّ، العناثيّ في مورونه الشعبيّ ومحيطه الاجساعيّ العامّ. كما أن الداكرة الشاهية والتعليميّة مكتب و بالعنائية أو الشعر العربي مرسط بالعداء في الوحدال العربي. فأما أن يواحه بدهن العربي المصيدة. أيَّة كان شكالها. حس للح حوا من النعم والتنفيم المنحيل لأخل هذا قبان الشاعر الفرس حسى ووعيه صفر من علم العروس معلمدً على حيية البطري بيناء إلى صُبع كلام (ي عامع تُلْعِيمِيُّ، دون رعي، لأن داكرته الشِعريَّة الجمعيَّة وحصور الشَّعر في محيِّلتُه مقترنَّان معه ما موسيمية عودا هو براود الهرب من قعُّ التمعيلة إلى النثر ليمع فيه، وبالرعم من أن هذه الدراسة لم تحط إلى إجراء استقراء شامن موارق مده انظاهرة المنيَّة بين أقطار الوطن العربي، إلا أن التعاذج التي وقتنا عنيها منا لشعراء من السعودية والأردن ومصير النبيُّ عن أبو النبيَّة الى حالت عوامل لجزي ١٠ك أن النبيَّات الثلاث هم مينات ثما فيَّة، ما المكت تعيش أحواء الشعر العربي الأولى كامن رَّحمها الإيقاعي ومن ثم قلا غرابة أن نظهر موسيقي الشعر حتى في ما يظنه منشوه قصيائد حالصة لوجه البثر ، كيم لا ، والبثر بسبه في هذه البيئات لا يعنو من ملامح شعربة عمية، تأثير البيئة الشعربة والثمافة الشعربة، ويظل الإنسان ابن بيئته

عنى أن المارة بين وعي و وعي لدى البوات الشاعرة، المحتلمة؛ يرسم أماساً ثلاثة مسارات للصليدة اللَّثر والتُّثرِيِّلة

شاعر يكتب قصيده النثر عن وعي بالمنسويات المثيّة والحدّ العاصل بين التصليّي والنثريّ وهو مستسبب بالحلاص من السية الأبضاعيّة السعريّة بحداثيرها وهذا ما تصفه النبي الحاح كما رائدا من ص

شاعر يكت فصيده بثر عنى بتحييه بالا وعي بنك المستويات أو توعي مرتبك، فيمع بين الحديد، الثثر والشعينة، وقد بكون الثانج فصيد دنير للة ومعظم.

شعراء الشياب من هبا القبيل،

ج شاعر يكتب قصيدة النثر عن وعي بالمستويات المنيّة، والحدّ الماصل بين الشعيليُّ والنائريُّ لكنه بعاشر تلك الأشكال جميعها بالا تحمّظ، طبيعًا عبر مرتهي بأسبولو حيا فنيّة، باحثًا عن الأحملاف الفنيّ بلا تقولب، وتحسب هذا ما بقطة علاء عبدالها مي.

قائي هذه الأسبات البلاثة من الوعي أحصب في المحصدة، واكثر وعد بالاني؟ الشك الرمستون الإداع الشعري الحقيقي بكمن في حالة من اللاوعي، واللاعلم السمهي وهو ما اللغ في الأساس عروض الشعر العربيّة عبر التحرية الإنسائية وإملاءات البيئة ولو تحنصت الداكرة من فيود المنضي، وتحنصت من مكبّلات المحدهب والمحسم الراهل الألهمات السّحايا اصحابها بحورًا حديدة بحيث بكول الشعر مكتبرًا بالموسيقي، ولكن في عير نظام تقييديّ، إلا أنه حيثما يُردّف ذلك حيل تقديّ، لا يستمدم لمامل الطبع وحده، ينشأ التأسيس المنّي والمعرفيّ لتيار حديد، ودلك ما تستشرفه في تجربة علاء عبدالهادي بعامّة، وفيما تدعوه لدية قصائد النّذريّبة بحاصة،

البحو سي

انظر سوران بربار قصیده تیر می بودلتر این سامله ترجمه رهیر مجید معامدی، مرجعه علی جواد الطاعر (بغداد دار المأمول، ۱۹۹۳م)، ص۱۲، ۱۳۵، ۲۷۰، ۹۷۵

- (٣) انظر مثالاً: صل ص ١٩٤٠ ١١٠٠.
 - ٣ انظر چاپ ص ٢٨٨

بطر عبدتله بن حمد الصعي ، حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية قرعة في تحولات المشهد الإسداعي. (الرياض: البادي الادسي ١٢٠٠ه)، ص١٢١

- (ه) انظر مثلاً ص١٨٨.٥٨٨.
- (1) انظر خير ثدين الزركاني، الأعلام (بيروت، دار ثملم للماذبين. ١٩٠٤م]، ٢ ١٨٠ ١٨. ١٠٠
- (٧) نظر مثلاً، إسراهيم خليل، مقدمة ديوان، خُدى، خادر، ، كاتلك، (إربعا، مطاعة النهجة، ١٠ ٩٠ هـ)
 - YE Ya mo m (A)
- أحمد تشايب، الأملوب دراسة بالاغية تحليلية الاصول الأساليب الدبية. (مصر مكتبة البهصة، ١٩٩٠م)، ص٨٨.
- (1) تثية اللمه الشعريّة: ترجمة صحمد الولي ومحمّد تعمري (الدار تعيضاء دار توسطال ١٩٨٦ع) صراه
 - (١١) انظر، عبدالله بن أحمد الفيُّقي، حداثة النَّصُ الشَّعري، ص١٣١
 - (١٣) مهمل،، تَمُتدلون عليه بطَلَّ، (لقاهرة لهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٧م)
 - (١٤) انظر المصدر نقسة ص ١٤٥

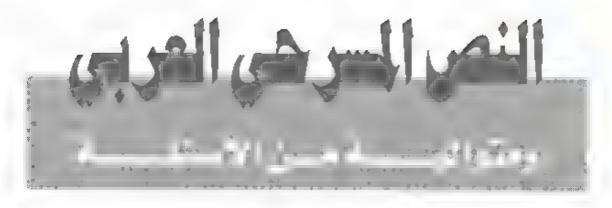
الطر بحسا «السُرينة قراءه في لنبية الأيفاعية للمادح من النبر طععينة » محلة عجمان للبراسات والبحوث، عجمان، دولة الإمارات ١٨ ٢م، ١٤٥ع٢ صن ص ١٤١٤ه

(١٥ شجن، القاهرة مركز لحصيرة العربية ٤ ٢م)، صعحة الإهباء.

(17) من حوار أجر دمعه سمبر دروبش في (صحيفة «العرب» اللثنثية، عرب ون الإين» بتاريخ ٥ ٥/١٠ ٢م.

- (١٧) محتول إلساء ترجمة، سامي لجندي ربيروب، دار الكلمة، ١٩٨١م)، ص ص١٤٠١ له ١٥٠
- ۱۸) يسمّي المسلمون ما في اقران لكريم (فواسل) ، سريها له من التشبية د(سجع الكيان
 - 14) نظر عبدالله بن احبد لفيِّمي، حداثة النَّصُ القعري، ص ٩٧
- الروائي السعودي محمد حسن علوان البنائية حول نصل (سقف لكفاية)، للشاهر الروائي السعودي محمد حسن علوان المنتقور ٢٠٠٢، تشرب على حلقات في صحيفة (لحريرة)، بدءً من العدد ٢٩٤ ا، الخميس ة قعبان ٢٤١هـ ١٠ اكتوبر ٢٠٠٢م، ودراسة اخرى حول بصل (الحرام) للشاعر لروائي السعودي أحمد أبي دهمان المسئور ٢٠٠١م، عنوانها (القصيدة الروائة تداخل الإجساس في بلاغيات لنصل المعاسر الحوام لابي دهمان تهوفها في شارك بها في الموتمر الدولي لرابع للبقد الأدبي، البلاغة و لدراسات البلاغية الجمعية المصرية للبعد الأدبي، القاهره ١، ٥ الأدبي، البلاغة و لدراسات البلاغية الجمعية المصرية للبعد الأدبي، القاهره ١، ٥ بوشبر ٢٠٠٤م، وثالثة بعنوان (العيمة لكتابية، قراءة في تماهي تشعري بالسردي)، حول (الغيمة الرحمامية العربية وادابها بكلية الاداب جامية الإرمولاء الارب، عشر الذي عقده اللبيم اللغة العربية وادابها بكلية الاداب جامية البرمولاء الارب، في نقاب، في لفترة من الثلاثاء إلى الخبيس ٢١ الأدبيه)، وستصدر للك الدراسات في كتاب، وبردن بله
- (۳۱) عبدالرحیم مراشدة، کتاب الأشناء والصمت (ربد منشورات ملتقی ربید الثقافی
 ۲ ۲ م صر۲۷
 - ٢٢) المصدر نفسه.
- ۲۲ کائٹ ص۱۸، وانظر ملاحظة ذلك من قبل إبر شيم خليل ، مقدمته لمجموعة
 ۱ کدلك)، ص ص۲۲ ۲۷،
 - 🎎 للشاعرة ديوان تحت الطبع بعنوان (كدب المشاق والو صندول.
- الباحث تتبعُ مستقل للظاهره في بحث بعنوان، قصيده للبريلة قر عه في قصيده (لنثر -تفعيله)، سعت لبه الإشارة
 - ۱۲) انظر امُدي، ناس كدلك، صود ا
 - (١٧) أسي الحاج، لوليمة، (لثدن: رياص الريس: ١٩٩٤م)، ص٧٠.

البيان الكويتية العدد رقم 308 1 مارس 1996



غسان الجباعي
 كاتب ومخرج مسرحي

هل يتجنب المخرجون العرب النصوص السرحية العربية؟ ١١١٧

لماذا يقبلون على النص الأجنبي المترجم، وببتعدون عن نصوصنا المحلبة، والتي يفترض أن تكون أقرب البنا، وأكثر التصاف وتعبيرا عن واقعنا الراهن، وإنساننا العربي المعاصر؟

طرح علينا مثل هذا السؤال برنامج
(كاتب وموقف) الذي تبثه إذاعة دمشق
ولقد ظييت - في البيدة - ان الجواب بسيط
سهل وواضح، ولكن منا ان دخلت في
تفاصيل واعماق هذا الموضوع حتى
اكتشفيت كم هيو شائك ومتشعب
ومأساوي، فقد نكأ جروحا، وحرك
شحونا فكرية وجمالية كنت أعتقد أنها
بامت منذ زمن بعيد، ولكن السؤال
الصعب غالبا ما يولد متوالية من الأسئلة
الأصعب

فإذا كان النص العربي ـ كما قيل في نقل إنها استثناء احده ـ بصا شعاراتيا دعائيا ومباشرا . لها النطور والتك وإذا كان أقل خبرة وأهمية من النص السباب كثيرة الأجنبي. من حيث البنية الهنية والنفسية، ووصولها إلى القومن حيث المواضيع المطروحة، أو حرية خشيات المساب الأسياب / حرية المنتوعة، والدراما، والشخصيات الحية لرغم أن ذلك مه الحرة، والحوار السدكسي، والصراع المتكلم / و / حديا المدروس المنطقي. أو إلى المالية المدروس المنطقي. أو إلى المناسات المدروس المنطقي.

وإذا استطاع النص الأجلسي التراحم رغم فقدائه لكثير مسن الخصوصية والحيوية حجداء الترجمة حجذب المخرجين العرب، وتحريب خيالاتهم وعواطفهم. فهل أسهم إخراح هذه السرحيات في تأسيس أو بلورة، أو تطوير المسرح العربي، أو على الأقلل النص المسرحي العربي، أو على الأقلل النص الاطلاع على تقافات الشعوب/ مطلبا حضاريا فهل يوجد فرق بين الغاية من الترجمة في العصريان الأموي والعساسي، والعصر الحديث ؟ لماذا نشجع ترجمة النصوص الأجنبية أكثر من النص المحي

ألم يكرس ، كل ذلك _ أشكالا وأنماط عرص، وذائقة غريبة عنا؟ (العلبة الإيطالية، الستارة، الديكور أو الكان،

المقاعد..الخ) ألم يقم ذلك - بشكل مباشر أو غير مباشر - بنبذ وإقصاء أية إمكانية لحلق نمط محلي؟ ألم يؤكد لنا - مرة بعد أخرى - المثل القائل (ثوب الإعارة لا يدفىء)

لا شاك أن المكتبة العربية قد اغتنت بهذه الترحمات، وأكاد أقول إن المضرع المسرحي العربي مطمور بهذه الكنوز المترجمة، ولا شاك أيصا أن المكتبة العربية لا تخلو من النصوص العربية نقل إنها استثناءات أو طفرات لم يكتب نقل إنها استثناءات أو طفرات لم يكتب لاسباب كثيرة تعرقال صيرورتها لاسباب كثيرة تعرقال صيرورتها وصولها إلى القارئء قبل وصوله إلى خشات المسارح وليس أهم هذه الأسياب حرية الكلمة / كما يظن البعض حرفم أن ذلك مهم جدا - وإنما / حرية المتكلم / و حدية استمع / وهذا ما لن التكلم / و / حدية استمع / وهذا ما لن

والبطث علمي لا يعبأ بالطقد العامة إلا إذا كانت هده الطفرات هي موضوع البحث و هدفه

فهل شكل النص السرحي العربي ظاهرة مكتملة الشخصية؟

هل للنص العربي هوية؟

هل استطاع هله السص أن يكون شخصية مستقلة، وبالتالي هل قدم إضافة أو رافدا للمسرح العالم؟

وإذا كانت الإجابة على كل هذه الأسئلة بالنفى، فالسؤال الأهم هو المادا؟

لا بدفي البداية من الإشارة إلى أنه إدا عجز النص المسرحي العربي عن تقديم ذاته وتحقيق مشروعه المعرفي، فيجب ألا نعمز نحن عن الإشارة وملامسة وتطيل الاسباب والعوامل التي حالت

دون ذلك وحاصة إذا كانت هذه الأسباب وتلك العوامل عميقة، إشكابية، ومبعدة الجوانب فكرية وحمالية وتاريحية وسياسية ـ اقتصادية الخ وهي كلها عوامل موضوعية أحاطت وتحيط بيس بالأدب والكتابة المسرحية فقط، وإنما بالإنسان العربي والــذات العربية، والثقافة والتاريخ والجغرافيا، وبالمشروع العربي كله

عمنذ النهصة العربية (الأولى) مسالصرخة الأولى للاستعمار / ها نحن عدنا يا صلاح البدين / مرورا بانهضة (الثانية) و(الثالثة)، بعشرات الثورات وملايين الشهيداء ومحتلف الأنظمية السياسية والانقبلابات العسكرية. وانتهاء بالنظام العالمي الجديد (العولمة) وتطبيع أو (صباعة) العقل العربي تحري على قدم وساق. حطوة خطوة، وبنجاح وحزم كبرين

ولقد كان هذا العليان الهسجاسي معرور حو الحماسة في الأدر اليهان عبر الويسل العدري فقط، وإنما على الكرة لأرسب كله حروب عامية و مدهية ومدهية ومدهية وحذبية ، حعلت الأرض ترتحف بمس عليها من دول وقوميات وبشر

وإدا ما استقرت الأوضاع في بعض المناطق (أوربا – أصريكا) — بعد الحرب الثانية – فإنها – وخاصة في وطننا العربي – ازدادت سوءا وتعقيدا، مما جعل الكاتب العربي يرزح تحت وطأة حمل لا يستطيع رفعه أو حتى زحرحته من مكانه – إلا بالصراخ، فتحول خطابه إلى حطابة، وراح بواجه ذاته والعالم بالشعارات التورية الصادقة حينا والحالة حينا آخر، والكاذبة في اغلب الأحيان

وأصبح من السهل عليه أن يكون

(برعيا) في عجلة أنطمة الشعارات وبوقا تستفلسه مختلف أنسواع الأحسزات والجماعات والطوائف التي كانت بدورها مستعدة دائم لكيل شتى أنواع الشتائم والتهم لأعدائها أصدقاء الأمس ومختلف أنسواع المديح لأصدقائها أعداء الدارحة.

ومشل هذا المساح لا يمكن أن يسمح بالتأكيد - للمثقف العربي أن يلتقط أساسه، ويعبر عن رايسه الشخصي - المقيقي - عن همومه كإنسان، وعن رأاه الفكرية والحمالية، والأهم من كل ذلك عن دخيلة نفسه - نفسنا - ومكنونه العاطفي والسيكولوجي

علا وقت لديه للعواطف. لا وقت لديه للحب، ولا وقت لديه لفهم وتحليل العقد المفسية ولا وقت لديه لفهم وتحليل العمال، لرصد علاقة ،لإسسان بالطبيعة وصراعه معهد مد مسال بالطبيعة وصراعه وقت لهديه ولا إلا وأسرارها أي النشياله والموارها وأسرارها أي لكن لدينه وقت للتأمل والتفكير كيف يمكنه أن يكتسب نصا مسرحيا حقيقي؟ وكبف يحد الوقت ليكون ذانه ويراقب الحياة، ويراكم الواقع، ويعيد إنتاجه في نص مسرحي؟

وكان يحد لكل ذلك — أو كانوا يجدون مه — المبررات (الموضوعية) الكافية والسميرات الأيديولوجية السجعة، التي سعيه معيد عن المقبقة، حقيقته، وتكرسه موقا ينفخ فيه ليصدر الأصوات التي مريدويه

إن الكاتب العربي _ في هده المرحلة _ لم يكر منتبها لخطابه (المضمون) كما أنه لم يكر منتبها لأدواته وأسلوبه الفني (الشكل) والأخطير من هدا وداك، أنه لم يكن لديه وقت لينتبه وهذا أمر طبيعي

فنحن أمة عريقة لها تاريحها الموعل في القدم الذي خانها، أو ربما حذلها وتحاول الآن الابيعياث، وأول الانبعياث صراح أو صرخة (قول أو خطاب..)

بقد استفقدا على مدافسع نبابليون الفرنسية، وتحتاج بعد هذا الدوي إلى لحطة صمت تستوعب الموقف، ولكن الدوى مبازال مستمرا يتواليد مند البريع الأخبر مسن القبرن الماضي وحتسي الآب فرنسيا وأمريكيا وسريطانيا وإسرائيليا بيل ارداد عنفيا وصراوة حتني أمساب معظمنا إما بالدوار أو هستيريا الصراخ

والعليان الفكري لا يكون موازيه أو مواكبا للغليان السياسي الوطني قحسب وإنما يكسون دائما في طليعته فسأعسلا ومنفعلا . مقاتلا وقاتلا ومقتولا

بذلك يحب ألا بحاف من صراحيا ألدى كان، لأنه مخاضت من جهة ولانه سيتوقف عاجلا أم أحلا مخلفا صواليه حظانا حدثنا

ما بعد أن نضاف منه الأن الله الأ بالتحسيب هبو سندبر وشب الحطاب يحب عليت والمادات التختص مين حالة الأنفعيان والانتقار إلى حالية الفعل والعناعلية.. إلى حيالة التفكير الهادىء المتمعن بالذات ويالمحيط ثم البدء بالإنجاب المثمر الخلاق.. خاصة وأن محمن انظروف الدولية والإقليمية وكذلك العربية، قد تبدلت بشكل كبير.، تغيرت الأهيداف وتغيرت معهنا الاستر بيحينات والتكتبكات البلازمة لتحقيقهاء وسقطت شعارات كبيرة أو أفلست ووصلت إلى طريقها المسدود كما تطورت وبشكس مثعر ومدهشء وسبائل الاتصان السمعية والنصرية والجفرافية

وأصبتم العيايم يلبدا واحتدا يمور بصراعيات مختلفية النكهية وذات سرعية

مسالة، ولكنها في غماية الخطمورة والتزييف، فالمستعمر القندينم لا يبندل القنبلة المذريبة ببالغسرو الاقتصبادي وحسب إنما يبدل هذا الغزو الاقتصادي بغزى العقول وانعفوس

هــدا إذن مــا كـــان مبن مصير النــص المسرحين العربي مثن تناحية اللضمسون برعة لتحقيق الذات، يرافقها عجيز كامل عن الوصول إلى دلك، قسح المجان واسعا إلى كثير جدا من المعجعة، وقليل جدا من الطحس

م إذا ألقينا نطرة على الشكل التقبيات والأساليب والبنية الفنينة للنص الممرحي العربي _ قسوف نرى أن الأمر لم يكن أفضل حالا ولا مألا

وتحس لا تستطيع فصلل مصعون العمل الأدني عن شكلته، ولين تسميح لأتقسب معردك إتما تودأن تتقحص المنطور لجمالي لندعن العسريي، ريطسا وطنور عه الوسامية، ويسالمؤثرات المختلفة السلؤبية ألله لعكرية التي لعبت دورا في تسطيح هذا النص وعندم تطوره في العمق ه عن بلنوع وحبدته المتكاملية في الشكل وفي المضمون

ويما أن مضمون أي عمل فنسي إبداعي - سنواء اتفقنا أم اختلفنا - يلعب - إن لم نقل دورا قياديما، فعي الأقل دورا حاسما في تحديد وللسورة شكل هلذا العمل وفلسفته الجمانية

وبما أن المسدع العربي كسن مضطرا للنحرب، والانضواء تحت راية سباسية محددة، فقد انقاد بالصرورة إلى التحزب الفني أيضا أي صناعة أشكال تتناسب مع هنده المضامين وتتسجم معهناء. ومن جهة أخرى كان مضطرا لتعريب هذه الأشكان والتنظير لها والبدقاع عنها تأرة تحت رابعة المواقعيعة الاشتراكيعة م

الجدائوفية _ وتارة أخرى تحت راية السواقعية السياسية و لسرح اللحمي/التعليمي _ البريشتية ، و بحت راية التراثية والبحث عن ظواهر مسرحية عربية غير موجودة، أو راية الوجودية لسار تربة أو مسرح «شسيس مع

واد كاسب المدارس الأدلية - العربية منع والشي هي أصلا اتدهات فكرية فلسفية، قد نمت وترعرعت ضمن سياق رمني تاريخي مصطرد - أي تراكمي - فإن المبدعين - وكذلك المفكرين العرب لم يكولوا أكثر من مراة أو صدى - وفي أعلب الاحيان - صدى مشوشا ومشوش لهذه المدارس والعلسفات الفكرية والجمالية

فاضطراب الزمين، وعدم الاستقرار السياسي والعكري، والهجموم الثقاق العبربيء والصراعيات العربينة العبرت المركبة. لم تسمح للمندع العربي بالتقاط أثفاسه، والتأمل المتأثى الجر، والمراكمة، والحفر العميـق للنحثِّ عن الله ويته النبيِّة. وإنصار شكل فني مرسنهن للاسم أداأ العربية، يتدارب مع، أو يستند إلى فلسهه عبربية وعقبل عربى وقاعدة معرفيته منحزة ومساراه منهم حلق شكل فني خاص، ومتميان، وقع في مطب عزلة هذا الشكل عن حذوره الفسفية الحماية المعقودة فالشكل الهنى لا يصنع في الهواء منقطعا عس أرومته التسريخية وهلذا مه يؤكد مرة أحرى _ ترابط الشكل العبي مع المضمون الفكري في العمن الإبداعي كما في

وهكدا عندما يصبح المسرحي تابعا للسياسي، يبرز الخطاب الأيديولوحي كغاية في ذاته، على حساب كل العناصر الفنية المكونة للبص المسرحي، فالحبكة والحال هذه (تفبرك) لخدمة الخطاب الإيديولوجي والموصوع يتم احتياره

بإيداء من العطاب الأيديولوجي والصراع يقياد بيواسطينة الحطياب الأيديولوحى والشخصيات تتحول كلها إلى شخصيات سالية أو موحبة، سوداء أو بيضاء وهي إما شخصيات أبطال متاضلين أو خطساء محتكين، يلهسون حماس الجماهير، أو خوبة مسرشرقية متنجمين متنامرين على أمن الدولمة أو سلامة الامة أو خط العزب، وحتبي وطيفة المسرح تتحول من حوار ذكي يقدم للناس المتعبة المعرفية والحمالينة في مكان حميل، إلى أستاذ قاس أخرق يحمل في يده عصا غليطة، والجماهير أمامه تلاميذ بلداء يتكتفون خلف مقاعدهم كي يتعلموا منه أبجدية الحياة، وكثبه المعرفة، والطريق الصحيح والواضح إلى الثورة

وعن المعروف - أو حتى الدافل - القول وعن المعروف - أو حتى الدافل - القول النصية أن تعيش وتنطور الشخصية المسرحية، أن تعيش وتنطور وصيفررة والماليج الحياتية الخاصة به سمانية و لمكتبة الفكرية والاجتماعية والدولية أو القصة - التي تسمح لكاتبها الرواية أو القصة - التي تسمح لكاتبها بالتدحيل في الحدث ووصيف سلوك بالتدحيل في الحدث ووصيف سلوك الشحصيات - هي فعالا (فن إحفاء المضمون) أو تغليفه، والسماح للقارىء أو المشاهد ممتعة كشفه من حلال التفاعل

ولكن الكاتب الدي يستحدم المسرح مسرا للدعاية والتعشير. الكاتب الدي يظن، بل بثق بأنه يستطيع قلب العالم بواسطة مسرحية أو مقال أو قصيدة أو قصة الأسسوات والأفكار والأعماق والعواطف. فالشحصيات ستتحدث وتفكر وتسلك وتتحرك بامر منه ، وليس هذا فقط وإما

 وحلاقا لكل قوائين العالم الدرامية، مند أرسطو وحتى يوجين يونيسكو ديتدخل الكاتب المسرحي ليلعت انتباهنا قسرا أو يدعونا بالقوة لاتخاذ موقف ما، ضاربا عرض الحائط، ليس بقوانين الدراما فقط. وإنما حشي بقوانين التضريب.. والأمثلة على ذلك كثيرة جدا ولا يمكن جدولتها، التداء من مسرحيسات البرواد، مبرورا بمسرحيات شوقيي وأباطة، وباكثير، الشعرية والنثرية ومسرحيات «تاوفيق الحكيم (عنائبة النوعي) كما أشنار هو في كتاب (عودة النوعي)، و(الفنزيد فنزج) سواء في مسرحياته الشعاراتية الماشرة مثل رضرة من م) و التراثية مثل (عني حياء التبريري وتابعيه قفه اللاحودة عن مسرحية برتوب سريشت رالسب بوبتيلا وتابعیه ماتے) 'و د بعر سیست من التراث/ الفائيلة وليلة والكتب المفريي (محمد زفراف) الدي وصل لدرجة جعل المثل (على بهنف يضعارات فجمة مشمل (الموت الإسطائية في) السوات لمؤيديها) (العصر للعربود) ويطلب من الجمهور أن يكرر وراءه هذه الشعبارات في مسرحيته (الكلسب مقتسول على البرصيف).. وغيرهم الكثير من الكتاب العرب، الياس زحلاوي، ممدوح عدوان، ميضائيل رومان، فرحان بسن، سول شاؤول، وليد إحلاصي، على سالم.. الذين حاولوا صادقين إنجاز نص مسرحي يتحاوز ذائه، وبذلوا وريما يسذلون الأن حهودا كبيرة وجادة لتحقيق هذه العاية/ سعيد الله ونوس/. ولكن التبعية الطوعية للحطاب السياسي كاست واحدة من أهم الأسباب التبي منعتهم من تحقيق 出,

قد يقول قائل إن برتولد بريشت ومن قبله (بسكاتور) ومن بعدهما بيتر قايس،

وسارتين وشفارتيس وعبرهم كثبر مين الكتاب الغبرييين وحاصة (السبو فينت) ــ كانو يصب كتابا عائبين ومنشريين مناشرين لفكره أو فنسفه أو حرب محدد، وأبت بمبت حتق القون انهم كانوه استحدة لنا وهذا صحيح، وحقيفسي ولكن الفرق كبير جدا مع ذلك فبريشت ــ الألماني ــ الـذي اعتمـد في مشروعــه المسرحــي عبي العلسفة الألمانية، والموروث المسرحي البعيد الجذور في الثقافة الالماسة والعاسية وعبى مسرسية أدنية عبرفت في ألمانيك البرومنسية شم انتعبيرية وأصبحت خناصية من خصيائص الفين الألماني ـ استطاع ومنذ مسرحيته الأولى/ طبول في الليل/ وحتى مسرحيته الأخيرة/ مؤتمر ماسحى الأدمعة/ أن يـؤسس ويبلـور العلما يداه بالحيانا فلوية فومية واصحة من الناحيتين الفكرية والعلية -منطلقنا من 'لمانينا ومعتمدا عبي التراث الإستهائي، ورابطا الفكر اليوناني (ررييسو) المكراداركسي. ليقدم للعالم مسرحا غرف باسمه /اللحمي التعليمي/ وقسعة حمالية يسي إليه / الأرغانون الصنفير/

وهذا لا يعنى أبدا أن مسرحه هو الدواء المناسب بالنسجة لداء جن يعنى أن هنذا الكاتب الدى ذكرت نموذجاء والذى أثر _ ربما __ تــاثيرا سنبيـــا عنى مسرحــــا الغربي، من حيث توجهه نصو الشعار ــ استطاع أن يكسس وأن يطبع السرح الألماني _ وريما العالمي _ بطابعه الحاص واستطاع أن ينجلن منهجا مسرحيا ويضيف إلى حديقة المسرح العالى شجرة مثمرة

ويمكن أن ينسحب هنذا القول، أيضنا عبى سارتىر الوجودي، وعلى صموئيل بيكيت العبثى وعلى مكسيسم غوركي

الواقعي الاشتراكي

ولا بد من الإشارة هنا إلى أن المسئولية لا تقع على عاتق الكناتب المسرحي فقط، وإنما على واقع موضوعي مبرير تتشابك فيه مسئوليات الكاتب مع المضرج المسرحيي مسع مسئولية المؤسسات المسرحية والثقافية مع مسئولية الجمهور والسياسة المثقافية عامة

فالمفرجون العرب ـ سواء منهم الهواة، أم الدارسون في المعاهد والحامعات الأحتبية الشرقية منها والفربية ـ كانوا وما رالوا خاضعين لنفس الظروف والصغوط، ويمكن أن يقال عنهم أيضا ما قيل عن الكتاب. وربما لعبوا ـ أي المحرجون ـ دورا أكثر سنيه سواء كان ذلك مقصدودا ام عفويا ـ في تأخير إنجاز المشروع المدرجي العربي فالهواة تنقصهم الخبرة الأكاديمية والدليل النظري

والأكاديميون قاديها سجمالسة إلى التسرّع فراحوا يقفزون له مل العليم المراب الموقع المامة والمسرحي بشكل خاص ـ محاولين حرق المراحي التاريخية ـ التي قطعها المسرح الفرس

فالمواطن العربي - الذي ماذال يعتبر السرح عدد حيلا - قد تقنعه مسرحية شعسة واقعية بسيطة في موضوعها، وفي حلولها الإخراحية - البصرية - المأحودة من البيئة المحلية. ولكن المخرج الشاب المتحمس، الذي كان منذ شهور واقفا على خشبة / البولشوي/ أو / البرلين إنسامبال/ أو / الدوست إند/ أو / الدوست إند/ البياس بنظريات ستانسلافسكي، البياس بنظريات ستانسلافسكي، وبيتر بسروك، وتوماشيفسكي، وبيتر بسروك، والعبث، والمسرح اللامعقول،

الحالات مسرح الأعماق والأفكار الكبرى شكسبير تشيحوف ستراسديع معترا _ إذا أردنا سوء اللية _ مسرحية ليس لـ (هؤلاء الناس) أو راعبا _ إذا أردنا حسن النية _ تطوير (هؤلاء) عن طريق الصدمة، والتي تشبه إلى حد كبر صدمة مدافع نابليون

والمواطن العربي أيضاء لعب دورا مهما في عزلة السرحيين من خلال نبذة للمسرح، باعتماره بدعة أو كفرا أو انحلالا احلاقيا أو في أفضل الحالات شكلا دحيلا، وترويحا ذكيا لعنون الغرب. رغم أن معظمنا مخترق من قبل الفسرب وخاصة في عصر / الدش/ الدي وحتى إباحية نستمتع بها سرا وعلنا ودون أي شعور بإهانة لكرامتنا القومية واسابيد

وكان يمكن للمؤسسات والسياسات التَّفاغْفِيِّز - إِنِّي هُؤُهِ الحالة __ أن تلعب دورا حايشيه قي إرباقة هذه العقيات، ورسم ساراتيمينه تقافينه تبار التدرب وتنشر ثقافة مسرحية قادرة على رأب الصدع بين المسرح والنباس، غير أن هنده النوزارات، ومديرياتها المسرحية، ومعاهدها، ومسابقتها التشجيعية، ومهبرجانباتها الاحتفالية قديحولت كلهاإماإلى متاجف بيروقراطية متكلسة كالقوانين العتيفة، أو إلى بالونات إعلامية ملوسة ومتعددة الأشكال، تخدم غايات سياسية محددة ومعبزولة. فالجزب الذي كان مسيطرا على عقبل وروح المثقف العبريي باحتياره داستلم السلطة وراح يعمل على تدحيسه وقمعه وتحويلته إلى بنوق لها، ولكن هذه المرة بالقوة والإجبار، وإذا ما رفيص إرادتها فمصيره التهميسش أق الإسكنات أوحتني التضوين والسجن لنذلك قبإن المشروع المسرحي العبريي المتكامل - نصبا وإخراجيا - هنو جرء لا ينقصه من المشروع العبريي النهضوي الشامل

مشروع إبجاز الشخصية القومية الستقلة، الفعلة والمتفاعلة مع الحضارة الإنسانية والكوبية وهذا ليس مجرد كلام نظري شعاراتي.. وإنما حويرغم هذه اللوحة السوداء التي رسمناها للواقع العربي والمسرحيي - تعتبر حق مشروعا، وحلما قابلا للتحقيق رغم صعوبته وشدة تعقيده وتجارب الشعوب التي استطاعت تحقيق أحالامها أكبر دليل على ذلك. ولو عدنا إلى تاريخ فرسا مثلا إلى نهضتها المسرحية ومحاكم التعتبش و شوره المقاصل لاكتشفنا أن حلمنا لبس بعيدا المقاصل لاكتشفنا أن حلمنا لبس بعيدا عدنا إلى تابيع حتاح إلى كثير من العمل

ولا ساس في الخدم من اقتباس عدرة مد حري سه كسم السكور في المعبوالله مبوس حسيمه سه د بما سب حد ره الكااسة كلمة بيوم المسرح العالمي من قبل سد بدوب بديد ليسيرح

«لا أريد أن أداع و أقول إن السرح هو الدى يمكن أن ينقد شعب أو أمة لكبيى أعتقد أنه يمكن أن يبعب دورا شديد الحيوية والتمييز في يحث الجماعة عن لحمتها وحريتها، وإمكانية انقتاح الحوار بين أننائها وهو المكان الذي يوفر لنا الحوار، ومن ذهل القول التذكير بأن أهم ما تعانيه بليدان كثيرة هو غياب الحوار وابعدامه «



الكويت

النب الدرخي الكيني في ثلثة أبطت

الا و فديم المسار : الفرواة في النص المسرحي الكريتي كا تقسوم خار مدام قرر اجتماعية وك حار المؤر الاقرار الاقرار

ل در البسر بخيب السارم: المراش المسرى الراكرية الرائد المدين المسارات الرائد المدين المسارات

داده سدسر سخاب،

اکانگذیر کانگید ایر

رادگرمسد باز اکنر نر

بسرد اگر اکردسید در

صمن معاليات مهرجان القرين الشقافي الشامن، وفي إطار ندوة «الأدب في الكويت خلال نصف قرن (1950 ـ 2000) قُدمت ثلاثة أنجاث حول النص المسرحي الكويتي، وهي

«قضية العربة والاعتراب في عدم حسر هي كريني الساهد الكنور ما ماية الدكتور عبد العقار مكاوى (مصر)

مصور التراث في العص لمسرحي في الكويث الأوهام لد قد عسد حد سكيه إبراهيم عبد الله علوم (البحرين) وعقب عليه الأستان عبد العرير

. المحاذج من الترجمة والاقتساس في النص المسرحي الكويتي) للاستاد صدقي حطاب (الاردن) وعقب عليه النكتور أحمد عثمان (مصر)

يرى الدكتور نديم معلاً في بحثه أن الغيرية في النص المسيرجي الكويتي تنفسم إلى أربعة أنماط

العربة المكان

2. عربة الزمان

3 العربة الإنسانية

عرب الألة (الاعتراب)

وعرية المكان تعني المكان النقيص أو الجعرافيا النقيضة وهو ليس محرد حيز أو محان أو فضاء، لأنه محمن بدلالات ثقافية

والفرعة تأتي من تعاهر الدلالات، وعد رص لا عبر دار ساه الباد والمعطومة الأخلافية، وقد عبرت مسرحية «صاع الديك» للكاتب عبد المعزيز السريع عن هذه العربة

أما عربة الرمان فتتحسد من حلال مسرحية «واحداثيان ثلاثة أربعة «لمؤلفيها صقر الرشود وعيد العرير السريع، حيث يتم فيها تقابل زمنين، الفحوة بينهما واسعة، وترصد حركة الشحصيات عبر هذه المواحهة أو المقاطة، ويكون الصراع من الزمنين والشخصيات التي تسكنهما

ويعالج الكت سليمان الحرامي موضوع (العربه الإبسانية) في مسرحية «الطين» حيث تبدو أقسى انواع العبربة تلن التي يعييشها الإنسان داخل أسرته أو وطعه، فالا برحل من مكان إلى احبر أو من مكان إلى آخر، أو من زمن إلى آخر وإنما الغربة تنمو وتؤسس داخله، ثم تصير سياها يلتف حوله ويدفعه بحو الانكهاء على الدات

سا يعالج الكاتب نفسية (غربة

الآلة) في مسرحيته «مدينه بالأ عقول» التي يصو فيها الإنسان مستلنا أمام الآلة، وعبدا لها

ويخلص الدكتور معلا من خلال بحدثه إلى أن «الغربة في الدص المسرحي الكويتي لا تقوم على صدام قوى احتماعية (صبقبة) ولا على هنهر أو قنمع سياسي ولا تقرب وصف اقتصاديا مأزوما. أو سبخى أن يكون، وأمنا الاعتبرات بنبغى أن يكون، وأمنا الإسنان إلى آلة، فهو يعبر عن برعة كوسمو بوليتية فهو يعبر عن برعة كوسمو بوليتية بادرة في النص المسرحي الكويتي بطيعه الإنسان وهي حاله بادرة في النص المسرحي الكويتي بطيعه الريش تطيعه كل شيء الاحتماعي، أو لا وقبل كل شيء الميتوني الكويتي بطبعه الإحتماعي، أو لا وقبل كل شيء الميتونية الميتو

ويبوقف الدكتور إبراهم عد الله غلوم في محثه عند قصية «التراث و مسسوره في المص المسسرجي لكو سي الأوهام والتباقيضيات»، مساوي سعيب م التراث وتوصيفه و حصوره وبحلياته في النصوص من خلال العناوين التالية

عفید اسلب وه م از عراف مسر مانسد اداد عراد بنس اسعه اداد دادیس هود منعفه اریه دار پسل سفاد اشکال حضور هیمنة التراث

■ أشكال حضور هيمية التراث
 حصور مسرحي أم حصور

الحضور النمطي للتراث حمد الرجيب، أحمد العدوائي الافتراضات الماحات عميالة محمد عسمي سعد لعداد

سالم الفقعان التراث ضدا للحياة الحضور التشاكلي للتراث.

والحصور النسقى للتراث

الخاتمة ويصل من حلالها إلى القول أسئله كثيرة يكفي أن نظرح دون أن يحاب عليها، لكي ندرت أن محا أنحسزه الدص المسلم حي في الكويت والحليج عبر خمسة عقود من إمكانات المسلم في تحديير الحاصر (الاستيهام) من إمكانات المسلم في تحديير الحاصر (الاستيهام) وبحديير الحاصر الاستيهام) وبعل ما أنجره كان مضادا ومناقضا مع المسرح بوصفه عقلا جديدا لحيانا بوصفه مستودعا بوصفه مستودعا ولو بأمد حيل واحد فقط من أحيالذا.

وفي بحثه (بماذح من الترجمة والاحساس عي يبيس يبسر يبيا حيد من يبيس يبيد حيد من حطاب عددا من عناوين المسرحيات الترجمة والافتياس عن مسرحيات عربية أو احتية مثل «مجنون ليلي» أحمد شوقي، و«سر الحاكم» لعلي أحمد باكثير، و(البخيل) لموليير وأضرار التبع التشيحوف ويعود العسرحيات إلى رائد الحركة المسرحية في الكويت الاستاذ حمد المسرحية في الكويت الاستاذ حمد المسرحية في الكويت الاستاذ حمد المسرحية في الكويت الاستاذ حمد

آولستغرف دالتي دائدي عثوات عدا الجنب منيز حيث والجديدي عي وعدارجند الفايدة والجنبية فواد

على مسارح الكويث مشيرا إلى تكويتها من خلال اللهجة المحلية

الكاتب المسرحي والروائي السوري: وليد إخلاصي يهدي مختارات من أعماله إلى مكتبة رابطة الأدباء

● في ريارة ودية إلى مقر رابطة الأدناء قدم الكاتب وليد إخلاصي أحد عشر محلدا من أعماله المختارة هديه إلى مكتبة الرابطة تقديرا منه لدور الرابطة الشفافي، ورغبة في وصع أعصاله من أيدي القراء في الكوية الشقية.

وقد أصدرت دار عطية للنشر والترحمة والتأليف (دمشق بيروت) هذه المحتارات التي جاءت على النحو التالي

المحلد الأول (298 صفحة) معموان (حكايات الهدهد وروايات اخرى)، ويضم

الأعمال الروائية. شيّاء البحر البايس : أحرّان الرماد ـ حكامات الهدهد

المحلد الشاسي (404 صاعبحات) بعثوان (دار المتعة وروايات أخرى)، ويصم

الأعمال الروائية بيت الحالد. محمطل الأليف دار المتعه

المجلد الثالث (384 صنفحة) معموان (رهرة الصندن وروايات آخرى)، ويصم

الأعمال الروائية احضان السيده

الجميلة موت الحلرون عل رأبتهم تخلمون الأعشاب السوداء زهرة الصندل

المحلد الرابع (336 مستقبحة) بعبوان (ياب الجمر ورواية أخرى)، ويضم العملين الروائيين ملحمة الفتل الصغرى بأب الحمر

المجيد الحامس (313 صيفحية) بعبوان (الدهشة في العيون العاسية وقصنص خرى)، ويضنم

المحموعات القصاصلية اقصصاء دمناء في الصنبح الأعتبس، زمن بهجرات القصيرة ، الطين ، الدهشة مى العيون القاسية لنفريريا شجرةبا

الجند السيادس (384 صنفيحية) يعدوان (حسان الورد وقسصص أخرى)، ويضم

المجموعات القصصية الأعشاب السنوداء كنان الورد عناجيث لعبترة الحياة والغربة وما إليها

الحاد السايع (430 صفحة) بعبوان (السماح على إيقاع الحيرك ومسرحيات أحرى)، ويضم

التصوص السرحية المتراطء سهرة ديمقراطية على الحشية، السماح على إيفاع الجيرك من يقتل الأرملة عجنا إنهم يتفرحون هدا البهر المجثون

المحلم الشامن (354 صفحة معدوان (أو ديب ومسسس حسيسات أحرى)،وبصسم

التصلوصالمسترجية أوديت أنشودة الحديقة . رسالة التحقيق والتحقق قريبا من ساحة الإعدام من يسمع الصمت . إيقاع بلا تهاية -

ليلة العمر القادم

المجلد الحاسع (397 صفحة) بعثوان (مـقـام إبراهيم وصنعيـه ومسرحيات أحرى)، ويضم

البصوص المسرحية كيف تصعد دون أن تقع إطلاق النار من الخلف فراء بيارفي مقاد الراشيم وصبيب يقيل تحتارين الديث

اللحلد العناشس (378 صنفحة) بعنوان (ورود حمراء للشعر الأنيص)، ويصم

النصوص المسرحية قطعة وطن على شناطئ قنديم، طينول الإعتدام المشارة المتعة القمة الرقوم سيدلا ضرعة العسليب اللعوء طعولة حثة الثبادل الليلة العلمية -حدث في يوم المسرح، ورود حمراء للشعبر الأبيض البكاء في صبوء القمر ، مرتبه للطير الغائب ، الثرثرة -الثعبان القرد الصياد والفريسة

المجند الصادي عنشين (424 صفحة) بعوان (موجات نقدية ولقـــاءات)، ويصبع نماذج من الحوارات واللقاءات المختلفة

الأصاليون يكشرون عن أنيابهم للحداثيين ومسرح الشباب يفضح الوحشية اليهودية

القاهرة: محمد الحمامصي

أيام القاهرة ولياليها الثقافية لا تحلو من مؤتمر أو ندوة أو ملتقى أق المستية تقام في ظن المؤسسات

الرسمية الثقافية أو خارجها، وعلى الرغم من دنك تبدو الحركة الثقافية ومبد فترة عير قصيرة في حالة رمسور مسيث إن أغلب دان لم يكن معظم هده الععاليات تبدأ وننتهى دون أن تحرك شيئا أو تثير التباها وسير يوه . لحايد بالمؤسسات الرسمية بوعدمن تسديد الحانات وينود الميراسيات، أ. ... مدوات الأقراد والتحمعات اعد مب فيسودها الشللية والمجاملات الأمر الذي يتعكس الأن وتشكل كبير على كة الإنداع التي لم تعند ثقام الكثير من الكتامات الجيدة وكدب الحركة النقدية الثي لم يعد يلتفت إلى أرائها جمهور المقعد . واللهتمين، وقد ظهر ذلك واصبحا في العترة الأحيرة وبعد الانقسام الذي شهدته الحركة عف قصيتي رواية (وليمة لأعشاب التحر) للكاتب السوري صيدر حيدر، وروايات (أبثء الحطأ الرومنانسي) ليناسس شعبان، و(أحلام محرمه) لحمود حامد، و(قبل وبعد) لتوفيق عب الرحامل اهده الرؤية بحاحلة إلى دراسية طويلة تقرأ هذه الحركة من حوائدها ومسبوياتها المحتلفة، لكن لشكل عام يمكن القول إن أحوالها باتد مسحسرته وهده الندوة التاطرة التي أقامها (منتدى المثقف العربي) الذي يرعاه الشاعر اليمني ء حدالله الشاماياري دي أنصبار الحداثة وأنصبار الأصبابة في الأدب العبريي، تكشف عن بعبد خطيبر ساء المحركة الثقامية

يخالف وجهة النظر هده، فأن تب الندوة بكلمة للناقبد عبرازي علي عارا بعاي فسنهنا بكم المحالم إرسا فيم يدفيه كبري للحقية بالمعتر فسلح على ^ بساعته بتقديق الاراء) طالعنا من الدقيد در صيلاح فصل تعريف الحداثة حثى لا تلتبس القاهيم وتعم قوضي الصصلحات، لتدور بعددك معركة ينفى فيهاكل طرف (الحداثيون د. صلاح فصل ـ إدوارد الحراط، عبد المعم رمضان) الطرف الاحر (د كمال نشأت، د جابر قميحة -محمد التهامي) و پسدر من آر به ، حتی لیعت ر الشاعر محمد التهامي أن ما يحدث باستعال مثل هذه المعارك بمثابة الإثم في حق الشعر الذي يعاني في رأيه من أزمة شديدة، فهل هذا يعني إلا وحود عجوة كبيرة تعانى منها لثقافه العصرية

يقول د صلاح هضل إلى مفهوم الحداثة يرتكر على التمست بالبراث، فيعد أن يهضم هذا التراث تستطيع حديدة وتطويرة باشكان وأبماط لم تكل معروفة من قبل، وقد يرقع بعض الحداثيين مفهوم القطيعة لكنه لا يعني الانسلاح من المعسارة القديمة وبشير إلى أن الخلافات السلفيين الدين ينصورون انهم حراس الفكر وين المحددين المدعن المدين المدعن المدعن المدعن المدعن المدعن المدعن المدعن المدعن المدين المدعن المدالا

وعلى الحائب الأحسر الرافص

مـتى لو رأى البعص مبا

للحداثة برى الشاعراد كمال نشأت أن الكتامات الشاعارية الأن صارح السبياق التطوري لصركة الشبعس العربي، بل ودخيلة عليه، وقال لقد ألكر د في ضل أن الحيداثيين لا يمترهون بالتراث، والحق أنهم لا يعترفون بالفعلية والدليل على ذلك المصوص الشعرية لهم وقد كشفت س لل التفصيل في كثابي (شعر الحداثة في منصر الابت اءت والانجرافات). وأضاف أن الفصية ليست احتلاف في المصطلح يقدر ما هي احتلاف حول أدب يخالف كل ما قيله والدراثية لأيعت فيون الاستراث ولاعتقالا كثاباريساني لعمير دوست د ده ده و ه سه لعداد برود بدر هستهد الحاصرين على السخرية منها حيث القي بعض لمقساطع لعسدد من

وردا على ذلك أكد الكاتب والباقد إدوارد الحراط أن الحداثة فيمة مد مرادفة للأصاله كقيمة لا ترال باقية في شخص أبي نواس الذي يمتنزج الوعي الحسي عنده بما يتجاوره وكتابات الصوقية الكبار مثل ابن ما كد من جابنه وبعد أن باكد من أن الحوار وصل بعدائه للحداثة إلى حد صعب قرر الشاعر عيد المعم رمصان إلقاء قصيدة

القدس بين السيناريوهات العربية والإسرائيلية

في بندوة التي أقامعها مؤخرا لحنة انعلوم بسياسية في المجلس

الأعلى للثقافة برئاسة مقررهات على الدين هلال وزير الشحصاب وسرياصية تحدث فيهاكل من د أجمد صبيقي الدكاني ود، عبدالله وشعراء لياه ساس للاف تاخاتی کا کیل کیار تو ۱ ائد دری پرداد با سام القدس تعتمد على عدم الانسحاب من القندس واتصابها عناصبمية الإسرائيل، وأنه يعتمد في تحركه السياسي على عدم بواقر احتمالات التوصل لتسوية بسبب التصلب الإسر شيلي حون قصيتي القدس باغواد الأما البراثم بنصاله ال ے حرب د لبجین صبیقہ کے لید یہ کدا جمعہ عصب بنصب بالبيتها لتتو فق مع أطروحات حزب العمن التي صدرت في ورقة عن الحرب في أول نوفمس 1995 وأطرو حسات الليكود التي طرحها بيجن في كتاب (مكان بين الأمم) وكذلك أفكار الأحزاب الدينية الأجبري المشبركية في البيديد ومنها شاس، هذا قصيلاً عن التأثر

و تصدف الدجاني أن رؤبه مسلطة الفلسطينية تتعنثل في استمرار الانتفاضية وحشد التأييد مداني العروض والدوني لتصدين العروض المطروحة عن قديل الحانيين العروض لإسرائيلي والأمريكي

برؤية الرئيس بوش للتسرية في

مسالة القدس

في حين أشار د. طاهر شاش إلى ان اليهود نجموا في عناع العالم

بأسره أن القدس يهودية مبد آلاف السمين وأنهم لم ينسوها أبدا إلى أن عادوا إليها ، وأكد أن اليهود يعملون وفق تحطيط دقيق لابتلاع القدس الشرقية وعرص الموهف الإسرائيلي على العرب والعالم كله

رؤية بانورامية للوحشية التهودية

و معيدا عن الرؤية السياسية لمعالحة الأوضاع الراهنة في الأراضي للمستلفسة في فلسطين و الوحشية اليهو، ية النشعة في التحامل مع العلسطينيين العازل، عالج العرض المسرحي (رطل لحم) الدى قندم على خنشنينة منسترح الشباب في الفاهرة، وهو من تأنيف الكاتب المسرحي والناقد الراحل د إبراهيم حمادة، الشخصية النهودية والعبصبانية والفكرنة والتعلعينا ودلك من خلال رؤية فلية منسبره جسدها مجموعة من شباب المثلين، وأخرجها المحرج إيمان الصبراء

العبرض يدين انشتحصيت اليهودية فاضح ما تحمله من غل وحقدوتديس وكاشعاعن ملامحها العدوانية وسمومها الحبيثة ، مو صحا أن الطاقة الإيمانية -التي تملأ قلوب أطفال الصحارة تمثل رعبا للجانب اليهودي، لكنه ليس بالرعب الكافي لردعها، وثار العرص في صرحة مدوية إلى منتى السكوت على إسترائيل وعبثها بمقارات الشعب الفلسطيمي

مطالبا بالنحث عن أساليب جديدة المواحهتها

وقد لحا المحرج إيمان الصيرفي الى استحدام المادة القبلمية والشرائح السبنمائية التي تكشف فطاعية اليهمود وممارسياتهم الوحشية ضدانفلسطيتيين العزلء كسا جاءت الظفية على حشبة المسرح لتشكين رؤية بانورامية للوحشية الإسرائيلية حيث مثلت شبكة من النسيج العنكبوتي تتدلي مبها أشتلاء الأجزاء المرقة والنجمة اليهودية الثلاثية

مختارات جديدة بالعربية لاركيث

تضع هذه المختارات (صحتارات قصصية 1947 - 1992) للكاتب العالمي حابريل حارثيا ماركيث، ترجمة وتقديم على إبراهيم على ومراحعة د صلاح فصن، اثنتي عشرة قصه قصيرة، ثلاث منها ما تنسخ للمسجسم وعية الأولى (عينا كلم . . ﴿)، و(الإذعبان الشالث)، و(ليله طيهور الكروان)، وتثلاث أحسري تسب إلى المحموعة القصصية الثانية وهي (قيلولة الثلاثاء) التي يعتبرها ماركيث أقصل قصصه القصيرة على الإطلاق، و(الأمسية المدهشية التي قيصناها بلتشار)، و(جناره الأم الكسرى) أمسا المحموعية الثالثة فقداختار منها المترجم قصتين (الموت الدائم عيما وراء الحب)، و(الحكاية العجب -والصريعة لطيجة القلب إيرينديدا وجدثهاقاسية) أماالقصص

الأربع الأخبري فقد جاءت من مجموعته القصصية (اثنتا عشرة قصة في ترحال) على اعتبار أنها حزء من نسيح فكر فيه المترجم معنية، وحاول أن تكون هناك بعص الروابط بين قصص المختارات التي بدور حول رؤية ماركيث أو لو شيئنا الدقة الراوي للشقافة الراوي للشقافة الوروبية واعتمادها الكامل على العقل

وتعتش للجيدرات لداعمه عجلت

مين عناصر الواقع سواء المكنة الحدوث أو السنعصية وتناغما عجبيا فيه بساطة مثيرة بين تأثير الشقافية الإسبانية والأوروبية والثقافية المحلية وزهمهمها كلها وإحراج عمل ينطق بأصالة الإبداع الذي هو السر الأساسي عالإصافة إلى عناصر أخرى في تلك الشهرة التي طبقت الأفاق والتي استحقها عن حدارة ماركيث إلى جوار كتاب حري بي بياء مربك بلاسية

البيان_الكويتية العدد رقم 478 1 مايو 2010

السراح

النص المسرحي بين رسوخ التقليد و تيه التجديد

بقلم: د. صوفيا عباس *

لم تتوقف حركة الإنسان عبر تاريخة عن السعي الدؤوت نحو كشف كل مستحدث أملا في تطوير حياته على الستويين المكري و المدي، و من ثم ظن التحريب صنوا لكل مراحل التطور البشري و إيداعاته في كافه مناحي الحياة. و المسرح بحكم كونه أحد هذه الإنداعات لم يكن بمعزل عن ذلك التوجه مند نشأته وتركز هذه المراسة على عصر حيوي من عناصر العملية المسرحية وهو المنت المسرحي الذي خضع بدورة للعبيد من المتقيرات طوال منهيرتة الحياتية على أنه يجب الا يعيب عن انتهائنا و نحن نناقش موضوع النص المسرحي أنه إذا كان هناك ثمة أرمة يعاني منها النص فإنما هي جرء من أرمة ثقافيه عامة و ما يعانيه النص المسرحي هو جزء من كل متوجع. و ثعل صعوبة الحديث عن المسرح النص المسرحي أنها تعني الحديث عن المسرح كل متوجع. و ثعل صعوبة الحديث عن المسرح مثل كاريخه ماضياً وحاضرا ومستقبلاً بن واقحاهات وتتويعات وتحديات وسط خضع مثل من النبرات الثقافية و الايديولوجية المسلحةة والمتنابئة والمتضاربة

لم يكن لمسرح طول تاريخه إلا نصاً مسرحياً يؤديه اشخاص يعرفون فنون الأداء وطل النص هو بطل العرض و تقديمه هو عاية إنشاء السرح، و كان رتفاع شأن المخرج يعني بالضرورة ارتفاع شأن النص و تبارى المحرجون في حتيار النصوص لقوية يعبرون من خلالها عن رؤاهم و يثبتون بها مدى مهار تهم في التناول القنى حتى في مسرح المبث الدي حقلت تصوصه بقرائب الحوارات ظل النص المسرحي يتحكم بشكل أو بالقر في العمل كله، و ما كانت عرابته سوى رسالة يحاول الكتاب توصيعه أن اللغة باتت عاجزة عن التوصيل في عالم يشعر أظر ده فيه بالاعتراب

[&]quot;أكاديهية هي السرح من مصر

و المرلة، وربما يرجع الاهتمام الآن - ونص هنه بالطبع لنبيا بصدد الحدث بإعادة هيمنة النص عنى العمل المسرحي (سلطة النص) يسبب ما يتعرض له مي اتهامات بإعاظة الإبداع المسرحى وأأن الكلمة المعددة الدلالات في دحل النص باتت مشنتة للمعنى الذي يبتغيه المغرج و كان ذلك التوجه معو تقويض مسطة - يعدمه الكاهل الذي يقوم بدور الراوي النص إيدنا بظهور فسنفاث ونظريات تنادى بنقم ما هو سايد و مستقر و مكرر في حياسا الثقافية و هو امر لن ينحقق ما لم ثبح كيمة الجبكة ليصبع بدلا منها صبعة لحبكة ثتى لا تستسبم لحقائق سابقة الإعدد

> و بديه لا بداوال لتفق عبد أن النص المسرحية هويص البياكتيانياي أنا مام ثنائبة ملزمة لا عنى لأى صرف منها عن الآحر و أن أي إخلال يهده الشائية يحل بالشكل المتكامل لنعمل السرحوار هو مرتبط كدلك عنى مستوى أكثر دقة بالنغة لسى نعمى بها تلك لعملية لمرتبة التي تحتوي على بوع من الأصوات و تمثل الأدة لتي يمكن استعدامها لنترجم من خلائها ما كي داحسا من أمكار يحوثها هد لبداء النغوي إلى حالة لفظية ينتحم عيها الصوت مع الكلمة فيتولد شيئا إعجازياء ومن أجل فهم أزمة النص لابد من المرور سريعا على مرحل تطوره و هو في كل مرحبة قد خصع للعديد من المتعيرات التي أصافت إليه والم تتنفص

> > البص في العصر الفرعوني

هي قصية خلافية تتعلق بوجود مسرح لفرعوني من عدمه ولكن لثابت أنه وجد المن فرغوني والله مواصفات تشي عن كونه بصا مسرحيا و يحبوي على عناصن منفق عبيها مثل الحوار و الموتولوج الدي کما یحنوی الثمن عنی فصول و فوامنل و يتضمى مصر الصرع بين لخير والشر طبقا تعقيدة المصرية القديمة كعا لم يمت لنص الفرعوني تصمينه تحريجات أو تلمنجات لنعص القصابا السياسية أو سينيه كما لم يعدم المدرج القرعوبي لطرف تثاني من المتلازمة (البص و تعرض) فكان يسير الموكب السرحي الي تقطة بمينها ينتقل بعدها إلى دحل لمعيد حبث يستكمل العرص فه وجود نلت و تكهيه

النص اليوباثي

مر بهراحل متعددة بعد انطلاق لمسرحية من الرقصات لديثر مبية والبرجيديا بعبائية وكاثت الطلاقته الحقيقية حين تحول السرد فيه إلى لحوار تمهيدا لدخوله مرحنة ميلاد المسرحية لعظيمة لتي لم يعد لنصل فبها منزما بالتوجه لديني (احتمالات الإله ديونيسيوس) كما كان لحال هو النداية و إنما أصبح تتص لمسرحى اداة لمعالجة الموصوعات لسياسية و الاجتماعية و حمل النص بـرؤى فسفية و ثقافية كبـرى و ذلك في أطر شمرية و بلاغية استوجيت

وا النص المسرحي هو نص أدبي كتب ليمثل، أي أننا أمام ثنائية منزمة لا غس لأي طرف منها عن الأخر.

طرح الإبتاح كله للمباريات والمساجلات الفنية مي داخل هدم الهرجانات، و بدكر للجمهور الأثيني حسا نقبيا عاليا إزء هذه التصوص فكان يدهب للمسرح في أحيان كثيره للاستمتاع بالجمال للعوى و البلاعة لشعرية لتي تسررهم الشاعر أو ذاك و قد حمل عقمراء اليوس الأبل تصوصهم لمسرحية فناحمهم النبيية فهاهو يسحينوس بعد من شان الشيئة الإلهية والعقيه سوهوكسين سترار الأرادن الإسانية و طرح تماذح مسانيه سموق على بشريتها في قوة الإراءه (وسبب) و پتیمهما پورپیندس سر م نقدم نمدح تحمل مشكلات في حجم لانسان الطبيعي ليعرص لقا صورة دريمة من الواقع لمعيش،

النص الروماني

ئمتد خطوط البص اليوباني و تضاف رقى جديدة مردية و يهتم تبص تروماني بالوزن الساتيري تدي يعتمد على تضعط على مخارح الألفاظ و تظهر أسماء كتاب كبار مثل ينبوس و هور س و سيبكا، غير أنه قد طهر عنصر جديد كان له اثر سببي على مجريات النص المسرح فقد عرف ترومان ضون الأدء الحركي

(لمايم) و ربها كانت هده تقنون الأدائية هي أول الضربات ثني تلقاها على ستحياء ثنص المسرحي لاسيما و قد فتربا من طهور لمسيحية ثم نتشارها و إعلامها ديانة رسمية و وصع ضوابط كسية صارمة على المثلين و المسرحيين ليشهد تنص المسرحي حالة من الأحول تنسبي في فترة العصور توسطي.

تحدث الكنيسة موقفاً معادياً من المسرح على وجه الإجمال فقد كانت تخشى نشعال الناس بالعروض عن الامتثال لتماليم لعقيدة الجديدة لاسبما وأن عنون لادنيه تحنب كثيرا من لنص للتقر والمسمدت لللق الأكروبيات و لحركات الحسبية مصحكة ويقايا يسرح الرومات عدن وصل إلى مرحله ص شعس و الابتدال أوجب معه هده لوصمة لصارمة من رجيال العين، و من ثم قدم الآب "ثرثوليين" في كتابه المنظور ث" رؤينة تقوم عنى معاداة طون لفرجة مشير إلى تردي لوصع لمسرحي وطالب بإعادة النظر في طرح صيغة جديدة لسص لمسرحي تقدم من حلاتها صورا ثنقصينة وادعوة لمكارم لأحلاق من حلال استعر من قصص من كفاح تسيد السيح، و كأن الأب ترتوليان و هو يرفض تردي حال السرح من جهة إنما كان يسعى لتطويره من جهة أخرى، و إذ بالسرح في صورته لجنيدة يصبح موصع احترام الكنيسة و عبايتها حتى صدرت في أواحر القرن الرابع الميلادي

الأو مر الكتبية بجعل النص المسرحي في خدمة العقيدة معتمد عبى تتعاليم النبيية و الأهداف العبيا لمسيحية و تصبح لشعائر الديبية هي الأساس الذي تقوم عبيه النصوص، تطلاقاً من رغبة رجال الدين في جعل المسرح معسر حيوي لجدب رعايا الكيسة و تبصيرهم بالرد تل والشرور وتوصيل مفاهيم ديبية لمن يجهل لغه الكتاب وتتخد من تصوص الكتاب المقدس مادة درامية لها فدار النب المقدس مادة درامية لها فدار الدي دفع بالمسرح في فلك العقيدة الأمر الدي دفع بالمسرح إلى داخل لكتبسة.

غير أن لوصع لم يستقر على هد الحال فقد تمرد لمسرح على الجانب تعقيدي فيدات المصطبحات العامية تتسرب إليه بسبب تزيد اعداد المشاهدين و ته حست مسرحيات الأسرار في مشاهد الحياة اليومية مما اعطى النص حيويه كبير، و بن ظل اسير ثروية ثرنية.

البهضة والنص السرحي

شهدت مرحدة النهصة إعادة إحباء العنوم والمعارف العقيية وارداد الاهتمام بالفتون النشكيلية و بدا الاستبعاد المعمد لنبص النيسي تمهيداً لظهور الكلاسيكية الجندة كما شهدت موقعاً بعدياً برتكر على الاهتمام المرط والحدية القائقة بكتاب أرسطو "فن الشعر" (اليويتيكا) الذي وضع قواعد النراما الكلاسيكية خاصة الالترام بالوحدات الثلاثة التي قررها أرسطو، و في إيطاليا بالتحديد ظهر أثر الخطابة والبلاغة واصحاً

الله القرن الثامن عشر التحديد تغييراً واضحاً في التحديد تغييراً واضحاً في شكل النص المسرحي ليواكب ظهور الطبقة الوسطى فظهر الميل نحو الكتابة التقريرية التي تعرض الوقانع بشكل مباشر.

لأمر الدي العكس على الكتابة المسرحية هي صنورة العثاية البالغة بالنص لغويا وبلاعياً.

ومنع كل هذه الحركات المتماوجة في النص السرحي ظل الاداء الحسدي في أصيق الحدود وظلت تجرية المسرح أدبيه صرفة ارتمعت فيها قيمة النص و الشعر إلى الدرجة النبي قوضت سلطة المش في التعدير الحركي لحسده. لدلك كان من الطبيعي أن ببحث المثل عن طاقه للتحرر من كبح النص لقدراته الإبداعية وإطلاق طاقته التعبيرية، فكانت صيغه الكوميديا المرتجلة في فرنسا في الأقدر على دفع المثل إلى تجويد مهاراته الصوتية والجسدية فساعد ذلك في رفع المسوتية والمسدية والمؤلف ومن ثم دور قلصت بالتبعية دور المؤلف ومن ثم دور الموسد،

شهد القرن الثامن عشر بالتحديد تغيير واضعاً في شكل النمس المسيحي ليواكب طهور الطبقة الوسطى عظهر المبل بحو لكتابة التقريرية التي تعرض الوفائع بشكل مباشر، وحى القرن التسم عشر

مع مطلع القرن العشرين الاحت نذر الحرب العالمية الأولى وبسبب اندلاعها سادت العالمية العالم أزمة فقد معها المثقفون و أصحاب الفن و الأدب ثقتهم في العقل الواعي و مدى قدرته على قيادة البشرية بسلام.

بدات إرهاصات ستعلال لنصر المسرحي للترويج لقضايا فسقيه و إصلاحيه الأمر لدي مهد لوصول إبسر لدي حسد لنا المصمول لاحتماما الحاد (بيت دمنة) و كدك سردر شو الدى قدم في مسرحياته مشكلات اجتماعية بسعر فيها من التقائيد و يقدم فيها المطالا بكافحون وراء اهد ف كدري شكال اقرب للمصلح لاجتماعي منه إلى لكاتب المسرحي.

ومع مطلع القرن العشرين الاحث سر الحرب العالمة الأولى ويسبب ندلاعها سادت العالم ازمة فقد معها المتقفون و اسحاب القن و الأدب تقنهم في العقل الواعي و مدى قدرته عبى قيادة لبشرية بسلام، و بابدلاع الحرب العالمة الثانية تفاقمت أزمة الضمير العالمي ليدرك الإنسان أنه و على الرغم من تحصره فهو اكثر قسوة و وحشية من الإنسان البدائي، و من هذا المنعطف الحطير وللت الحركات الجديدة في المسرح التي

سخرت من كل أبواع الرسوخ لتقسدي لتي سادت النص المسرحي فكيف يمكن أن تقدم مسرحاً تظامياً في عالم فقد أبسط أشكال لنظام! و تنقى لنص السرحى صرية موجعة في بنائه ثدر مي و باث الميل واصحا بحو التجريب و البعد عن لتقسيم لصارم للمشاهد و لقصول و فتح المجال للتوع في الكتابة في كل تحاه، و إذ بالمسرح الدي يتسنده المؤلف ويهيمن عنيه الثص المسرحي يعقد بريقه و يعل معله شكل جديد لنمسرح عرف صطلاحا بمسرح المتالعة و من هده لنحظة بينا عمل حسة في لبية ومسرح المينالعة هو شكل من الأدء يثقى عن قصد النص السرحي و لا يعترف بإبدع أنبعة أو قبرة الكاتب على تصور ما يمكن آن يكونَ عنبة التجسيد العملي عنى الخشية،

و بطبق التجريب بخطة سابقة الإعداد أن تسمن المسرحي عدو يجب هدمه ضدمير الثوابت كان هدفاً وكان البص احد هده لثوابت و سار التجريب في طريق معاكسة لعلاقة لكلمة مع المسرح المخرج نفسه بات ملزماً بالقيام بهذ لتدمير تسمي لأنه لو أبقى عبه لكان لبراماً عليه أن يحرك ممثيه حركة طبيعية و هو الأمر تدي يعيد الكاتب المؤلف المكانة تطبيعي ومن ثم النس بالتبعية، وقم يقف المسرح الحديث عند حد استبدال الكلمة بالحركة وإنما

اسبدلت بالإصاءة فيما يعرف بالسرد البصري، و ستبدل المثلون بالعرائس و عيرها من الوسائط و ظهرت مسميات متعددة من العرض مثل لمسرح لصامت و ثر قص والتبيري و تصوئي و تطقسي ومسرح الصورة ومسرح الأضعة و غيرها، كما انبع تقديات معدة نعتمد على تحرئة الأحدث وغياب الخط تسردي وعدم تحديد الرمان والمكان وتعدد وقد حل الأصوات و نتأكيد على عجز النغه على

النص الأديس هو الإيداع الطامح إلى صورة الخلق لحركي، و بيص السرجي على قدر ما تصبح إساءة له إذا ظل حبيس السطور يصبح اكثر تعاسه جون يجسد والايستطيع طاقة الدوسهل اللازمة، إن كل معتوله بالنص "بي منعي احتياري أو التحول من البعه أثى ما وراء النفة هو ضرب من الفعل الشاد لأن النفة هي وسينة توصل لمسرح لجوهرية، و لبعة بشير إلى مرحلة متحصرة من تاريخ لبشرية فهل نتنازل عمها طوعية لحسباب التصيرخنات والهمهمات و الحركات الجميدية والإيقاعية لتتسيد موقعما الثقافي و المسرحي! ثم لمادا لا بنادي يصورة تكاميه للمسرح تعتمد عبى قيمة الكلمة و وظيفتها الاجتماعية و الوجد بية؟ دون إغمال لقيمة العناصر الشكيه التى تشكل عناصر العرض المسرحى إنطلاقا من شعور المسرحي

اللعة تشير إلى مرحلة متحضرة من تاريخ البشرية فهل نتنازل عبها طوعية خساب الصرحات والهمهمات و الحركات الجسدية و الإيقاعية لتسيد موقفنا الثقافي و المسرحي! ثم لماذا لا سادي بصورة تكاملية للمسرح تعتمد على قيمة الكلمة و وظيفتها إلاجتماعية و الوجدانية؟

المسولية لمكرية بدلا من الاسياق وراء مغامرت مسرحيه قد لا تأبي في معظم الأحد، بالسابح المرحوه بل تفعيد سرحدة كوبي تقجير لطاقه بداعية بدائي حدث حالة من للمدريج أو للطهير للمارية من المدرية الله و هو للجمهور المتلقي، كما لا يجب أن يغيب من فكر لمسرحي أن بقاء النص يعمل معدة ومقتبسة ومعدلة ومنقعة الأمر معدة ومقتبسة ومعدلة ومنقعة الأمر للدي يثري للمبية الابدعية،

لقد أعرت مسألة عقدان لمسرح الحديث لقيمة النص الأدبى أنصاف المقعين بافتحام عالم المسرح تصوراً منهم انها منامرة بسيرة فاقدة المايير، و كان من متاح دلك مرواء المسرح في ركن الا يؤمه إلا الحاصة

القد أغرت مسألة فقدان المسرح الحديث لقيمة النص الأدبي أنصاف المتقمين باقتحام عالم المسرح تصوراً منهم أنها مغامرة يسيرة فاقدة المعايير. و كان من نتاح دلك انزواء المسرح في ركن لا يؤمه إلا الخاصة.

وختاما فصاحبة هذه السطور لا تتخد موقفاً معادياً من النجريب و لا التجديد

و لا من الأشكال غير التقليدية للمسرح الحديث و لكنها دعوة للنظرة متألية إذ لا يعني التجديد أن سقي هي سلة لهملات بكل قديم و لكن الحديد يعلي دوماً الإصافة و المعليل و الإصلاح إليها دعوة لمثقفي الأمة لمتروي ها الأحد دون وعلي علم تكن العودة إلى الجدور يوماً تمثل ردة حصارية أو دعوة للالكهاء على الدات بقدر كونها شعور يبطلق من على الدات بقدر كونها شعور يبطلق من على الدات بقدر كونها شعور يبطلق من على الدات هادرة قد تقتلعنا من الجنور.

المسار العدد رقم 9 1 أبريل 1991

وسألة

النص المسرحين في تونس إلى أين ؟

مسألة حيوية هامة تطرح هنا أو هداك ومن حين لأخر تتمثل في محاولة للتمييز بين النص المسرحي، باعتباره في زعم البعض كتابة أدبية، والإنشاء المسرحي، باعتباره في رعم الآخرين إبداعاً فنّيًا وتقنيًا صرفا بل إن الحوار يحتد في بعض الماسبات بين الذين يؤمنون بأنّ النص هو حامل مخطيط عملية الإبداع المسرحي مهما كانت لغته وأسلوبه وتفصيلاته والذين لا يرون بيه إلاّ عنصرا خارجياً متمماً عند الحاجة للتّعبير فوق الخشبة.

وتتولّد عن المواقف احتدامات تفضي إلى أن ينفي هؤلاء أولئك، أي إلى نفي ضرورة أن يبرز مؤلفون مسرحيون من القدامي أو من الجدد.

ولقد لاحظنا استفحال هذه الظاهرة في مسرحنا التونسي منذعشر سنوات تقريبا. فبحثنا عن امكانية فتح حوار هادىء يبين براهين كل شق وذرائع كل فريق. فلم نجد في مرحلة أولى إلا من يبحث في أهمية النص وضرورة مواصلة التأليف. فهل هي قناعة آخر المطاف هذه التي نستشفها من خلال كلمات باحث ومخرج وكاتب، جرب كل واحد منهم الكتابة والإخراج معا ؟

عمدس المايدس (باحث جامعي، مؤلف، وناقد)

مفارقات الإبداع الفنّي في بلادنا أن إنتاجنا المسرحي، رغم تطوّره على مستوى التقنيات والخطاب، بقي مفتقرا لعنصر هامٌ من عساصره، ألا وهنو الكنانب السرحي، ونحن إذ نقول هذا لا نعني أن مسرحنا يعيش بدون نصن أو أن النصن المسرحي لم يملغ درجة عالية، وإنّما هي إشارة إلى غياب العمصر المنتج أكثر منه إلى ما يبتجه، فالكل يعرف أنّه، في مبورة غياب مساحب الإختصاص يمكن للمسرحيّين الإعتماد على وسائلهم الحاصة، وقد يظحون أو يقشلون .

ونودً في هذا المقام أن نتساءل عن أسباب نُدرة إن لم نقبل غياب المؤلّف المسرحيّ كعنصر قائم بذاته وأن نفتح حوارا في الموضوع لا أن نقدُم ثوابت.

عندما نتكلّم عن الكاتب المسرحي كذات مستقلّة ملموسة فيإننيا نشير إلى ذلك الفيرد الذي يكتب مسرحا ومختص في هذا النوع من الكتابة إلى درجة أنّ كلما كنان الأمير متعلقا بالتأليف في الفن الرابع ورد اسمه ومأثوره بدرجة آلية، وإلى درجة أنّه يسرتفع عاليا في سلّم الإنداع المسرحي حتّى بصبح مرجعا هامًا للتدليل على ذلك هناك في العالم اليوم أسماء لا يُغفل عن ذكرها كلما دار الحديث حول المسرح، بسوفوكلس، شكسبير، فوليار، برشت، بيكات ،.. هذا على المستوى العالمي أما على المستوى العبربي فهناك أمثلة عديدة : قوفيق الحكيم، الفريد فرج، بسعد الله ودّوس ...

في تونس لدينا نصوص مسرحية كديرة معدرلة معصولة عن بقية بصوص صاحبها الأخرى المنتمية إلى الماط أحرى كالشعير والقصية والبرواية ، قد والسنده المحمود المسعدي ووالطوفان، المصطفى الفارسي والتبحاني زليلة وحتى مسرحيات عن الدين المدني وسمع المعيادي وعمر بن سائم تعتبر كلها مؤلفات هامشية إن لم بقل يتيمة، عندما ندمجها داخل محمل ما ألفوا، وذلك من الناحيتين التوعية والكمية، فالمسعدي ليس كاتبا مسرحيا بقدر ما هو مبدع نصّ، بما في كلمة نصّ من شكل جنامع لكيل الانتماط ومتجاوز لها ومصطفى الفارسي وعز الدين المدني وسمير العيادي قصاصون

إلاَّ أن المسألة ليست مسألة أسماء تقدر ما هي مسألة منزلة .

لعياب المؤلف السرحي أسماب ، أولها أن مسرّح القرن العشرين أصبحت تسيطر علبه دُولِيا شخصية المحرج السرحي، الشيء المدّي أدّى إلى اختفاء اسم المؤلف بالنّسبة إلى الأعمال التي تعتمد نصوصا كلاسيكيه حيث أصبحا نفول على سبيل المثال «جورج دندان» لصاحبه روجي بلانشون (عوضا على موليار) و «ريشارد الشالث» للافودان (عوضا عن شكسير) و «فارست» لصاحبه انتوان فيتاز (عوضا عن قوت») والشي الدي أدّى أيضا إلى ظهور أجيال جديدة من المؤلّفين نكتب بطلب من المضرح المسرحي أي مواضيع يقترحها هو ويعطيها هو دوجيهه الخاص مع التمتع بالحرية الكاملة في النحوير والتغيير. بذلك أصبح المؤلف المسرحي مجرّد منفذ لرغبات المضرح من حيث الموضوع وطريقة طرقة .

ثاني الأسماب يتمثّل في انعدام وجود الكنائب التونسي كصداحب مهنة يمثل قلمه بالنسبة له مورد عيش ووضعية اجتماعية وآداة شغر واضحتين .

ملى المستوى القانوني والإجتماعي لم تدخل الكتابة بعد مرحلة الإحتراف ، لـذا فغيـاب الكاتب بصفة عامة لا يُستثنى منه غياب الكاتب السرحي بصفة خاصة .

اما السبب الثالث ميتمثل في قطيعة حصلت مين الأدب والمسرح ناتجة عن انقصال الثاني عن الأول قصد وضع حد للخلط الذي كان سائدا لدينا بين ما هو مكتوب لمركح وللأداء الجسدي ودين ما يكتب ليُقرأ . ذلك الخلط كان دائما يصبح على حساب السرح لذلك عرفت الكتابة المسرحية القصولة عن الركح تراجعا كبيرا الشيء الذي أدّى إلى التجاء أهل المهنة إلى ما سُمّي بالتأليف الجماعي أو الى القيام عدور والزّلف، الجامع والمنسّق لما يصدر من اقتراحات عن المثلين اثناء قيامهم بعملهم فعرفت تقيية الإرتجال ازدهار كميرا أتى على التأليف والإختصاصات السرحية الإخرى

أما فيما يتعلّق بالسبب الرابع - لأن هناك سبنا رابعا - قإن الوضعية الحالية تعيزي إلى قطيعة ثانية، من نبوع أخبر وهي بين المسرح والنشر، اعتبر المسرح النص المكتبوب المستقل عن العبرض عصرا عبر أسباسي فلم يهتم بنشره واعتبر النباشرون أن لا قبراء للنص المسرحي فأهملوه، بل ذهبوا إلى أبعد من ذلك فأحطوا من شبأت ومن قيمته الفنية

بهذه الاسباب تضاءل عدد كتَابِنا المسرحيين إذ غيرَ معظمهم إتجاهه نحو أدوات تعبير أخرى ولهذه الاسباب بقيت نجاحات أعمالنا المسرحية نجاحات تجارب فردية معيزولية تبرر مرة في الألف

● حمدي الحمايدي

● مادي المزّي (مؤلف ومخرج وممثل)

النص المسرحي في تونس إلى أين؟» يكون ممكنا لمو كمان المذلك النص كيان وجود مكتمل، وعلى المستويين الهيكلي والبشري كطاقات إبداعية.

إلاَّ أنَّ الأمر بِتعقد بتداخل عناصر تاريحينة تسرسط حقيما بين البحنَّ المسرحي تشكَّلاً Elaboration وتصنورا Conception من جهة والمراحل التساريخينة للمسرح كنمط فني وقع تبنيه عن ثقافة أجسية.

مإذا عدنا بالذاكرة إلى أولى مراحل المسرح التوشي أي بدايات القرن العشرين، وجدننا أن النص فيها يتنزل في العمل المسرحي منزلة المصور Le pivot بحيث تقتصر الاضافة الاخراجية على تهيئة المثلي للأداء الركحي فحسب.

ولا يخعى منا كنان لهذه المترحلة من دور في طغيان النص الأنبي عنى الممارسة المسترحية إلى درجة السلطة والتقوق، وهو مطبيعة الحنال وضنع لم يكن صبحيًا سالقندر الذي يضمن للتعبيرة المسرحية كفي خصوصي أن تكتمل وتتطور سوعيًا، وصبع تنوفّر الجانب التكويني للنعض عن طريق للدارس الغربية التجريبية منها والأكاديمية ، تشكلت علاقات داخل التعبيرة المسرحية بين النص من جهة والخطاب المسرحي الخصوصي.

في بداية هذا الوضع الطليعي، كان الاستعداد للتغيير قائما، ولا جدال فيه.

فعدما برز بعض السرحيين المتوافدين على توبس ممّن تشبّعوا بالتجريبة الغبربية،

كنوا جميعا متهيئين التعمل مع قصيلة جديدة من الكتّاب السرحيين الذين خاضوا الكتابة السرحية من جانب خصوصي حمالي، ويكوّنون جيلا كاملا ، الحبيب بولعبراس ، وعز الدين المدني، ومصطفى الفارس والتيجاني زئيلة، وسمير العيادي، وعمر بن سالم... وعرف النص السرحي عصره النهبي عن يدي هبنا الجيل ولا تنزال المكتبة السرحية إلى يومنا هذا تتعدى من آثاره، وكادت التجربة تتقدم على يدي مبدعين آخرين، لهب بهم النكوين الجمالي شوطا جديدا وعصريا يعمد على صروره صدحل المعبيرات الفنية قيما بينها.

إلا أن الجبل الموازي للمبدعين السرحيين من مخرجين وممثلين فضلوا الانفصال عن جيل الكتّاب ، وهي قطيعة تحركها نيّة معرفية هامة إلاّ أنها بقيت نظرية، ذلك أن تجربة النصر المسرحي لم تكتمل بالمعنى الجمالي بالقدر الذي يسمح بتقويمها والحكم عليها ثم التمرد عليها بالدخول في تجربة بديلة ويمكن أن تعاين فقيط تراكمها الكمّي الذي لم يتجاوز بعض العناوين.

هذه بقطة الضعف الاولى في النص المسرحي التونسي، ففي حين كنانت نبواة الكتنابة المسرحية الخصوصية في حاجة الى الثنافذ مع التقبية واستخلاص العبر منها للتواصيل والاكتبال والنطور، فضل جيل التقنية الانفراد بتجربته والعمل على عدة.

قهل هي ربَّة فعل لا واعية ضد سلطة النص أر أنها قطيعة معرفية؟

المرجَع أنها ردَة معل لا واعبة وإلا فكنف نفسرُ حدوث ثورة معرفية على معط معرق لم يكتمل ولم تتضبح معانه ولم يكون بعد تناقضاته التي من شانها أن تحسرك دوافيع ثورة الطرف القابل ضدّه:

وتتوغل حركة الثورة عن النص في تونس بعد أن شلّت أن كانت تشل جيل الكتــابـة المرحية وتحوله إلى جيل عبر فاعل حقا بمارس الكتابة كهراية وكنشاط ثانوي نظرا إلى أن السياسة الثقافية نفسها لم تفكر في تكريس تفرغ الكانب الهمته

تتوعى إذن تلك الحركة في شكل بديل: العمل الجماعي، وكنواة مجح دلك البديال الى حد بعد في طررة خطاب مسرحي جدد تتدغم فيه الكلمة المكتوبة مع الكلمة المطاوقة مع الدلالة السيميائية في نسق يعمي إلى مدى بعيد تكريس سلطة على أخرى بمعنى الراز عنصر من عناصر العمل على حساب عنصر آخر.

ومما ساعد على هذا الدجاح تشبع تلك النواة بضرورة تداخل التعديرات العنبة فيما سينها بمنطق التنافذ والثائر المتبادل في إطار هيكفي يحاول إذكاء جذوة كل من تلك الفوري، قطلع علينا من خلال تك النواة العمل المسرحي الذي يتحول الى عمل سيناماتي وإلى معلقة بديعة ومعرض، واستخرج منه نص مسرحي في شكل كتاب وظننا الى حد بعيد أن طريق الانداع المسرحي سيمر حتما من هنا. وأنها طريق ستؤدي حتما إلى ولادة نص مسرحي من صنف راق برتقع بمستوى المتفرج، يكشف له عن أفاق جديدة يتحقق منها ثقافيا واجتماعيا وسياسيا واقتصاديا.

إلا أن هذه التجربة ضباق نفسها ولهثت من جبراء تضبارب المساليح الشخصية لباعثيها ، فتجزأت ال هياكل متعددة أصبيح كل واحد منها اليوم يبحث عن نسقه الخاص فلا يقلح الا في ترديد رفصه لكل ما سنقه ولكل من خالفه في الرأي وفي الصناعة.

كل ذلك مع اقفار مذهل في مجال النص بصنفيه .

أ النص الذي يحدد الاختيار الجمالي والأدبي للعمل المسرحي والـذي يـدرج ذلك العمل في إطار ثقافي أشمل.

2) النص البذي بيقى من العمل السرحي معد أن يستبوق العارض السرحي كل اغراضه والوينانه، فهو إن شئنا الوثيقة المثبتة للعراض والاهداقة المبدئية واختبارها مع واقع العراض ومحيطه.

ويعود السؤال ليلحُ من جديد :

النمن السرحي في تونس إلى أين

وقبل أن تحاول تحسس طريق ذلك النص ومآله، وجب تحديد مبلاميح مددعي ذلك النص.

ذلك أن من يعدون أقطاب الأبداع السرحي اليوم في شونس والذين كناسوا تضريبا متواجدين في مجموعهم في نواة الحركة المسرحية المديلة هم من اللذين تلقلوا تكلوينا غربياء ينعكس تعلقهم بمقاييس ذلك التكوين على اختياراتهم الحمالية بحيث فالحلط في التعبيرة المسرحية السائدة اليوم رجوعا بدأ محتشما ثم تلوضح من خالال شوجهات السرح الوطني إلى النصلوس العالمية الكبرى منع لفضاعها إلى المدارس التعبيرية العصرية

وهنا الاختيار إذ يندو مشروعا في ظاهره لا يخلو من خطر تهميش مسار الشوعية المسرحية في نونس وإردة نقل مسار تعبيرات مسرحية مغايرة مكان المسار الوطني.

ويكمن ذلك الخصر لا في لتفتح على مسار مخالف أو مفايسر ولكن في اتصاده ومسرا وهدفا وميدا لتطور موعمة السراح الوطنيء علاوة على أن المسأر المسرحي في كل محيط ثقاف هو نتيجة والهراز لذلك المصل

ولاشك أن تهميش مسار النص المسرحي في تونس بحرمانه من الوسائل الموضوعة على ذمة الإبداع الوطني، من شائه أن يحدث لديه كبتا وحالة غير صحية.

ولا يعني ذلك أن التجربة المسحية الغربية يجب أن تسرفض بيل أنه من وأجسا أن تستقرئها لكن دون تجاوز حدود التجربة وأحترام الاغتلاف لا فحسب اختلاف التعبير ولكن اختلاف مجالات التلقي.

وفي هذا الصدد يمكن القول بأن المسرح الوطني اجمالا في توسس يفتقس الى سياسة ثقافية على مستوى هيكاته وانتاجه وتوزيعه، كما هو يفتقر الى دراسات تحدد شركيبته الدرامانورجية والمسرحية في علاقتها مع الفئات الاجتماعية والمحيط الثقافي الذي يعمل فيه، حتى تمكن معرفة المجالات الاخرى التي يتعين على النص أن يضوضها ليتحسس تله المحالات.

ونتيجة لدلك تبقى تجربة النص عملية غربية ومحاولة آنية لا يمكن مقاربتها في إطار ثقافي شامل وفي علاقة مع النسيرات الأخرى أي في علاقة المسرح ملع النبض التاريخي للمجتمع

• حمًادي المزّي

عز الدين المدني (كاتب ومؤلف مسرحي)

الفث يحب الحرية وينعض الإستبداد

لا اتحدَّتُ هَنا عَن الفَنَّ بُوصِفَهُ إِنْتَاجًا إِجتماعيًا ومدييًا وسياسيًا ذلك موصوع آخر، الأمر الذي يعنينا على هذه الصفحات اليوم هو أمر جماليً بالدرجة الأولى . ثم هو أمر يخصُ تاريخ الفنون والأداب عبر أجيال من الممارسات والتيارات والمذاهب والأعمال العقرية والردَّبة.

ويُخيرا، هو أمر له علاقة وطيدة بالهويّة .أغلننا يعرف حقّ المعرفة أنّ الحريّة بالنّسية إلى الفنّ _ إلى أيّ من وإلى أي فنّ حديث أو قديم _ في أيّ عصر من عصور الدّنيا إنّما هي أمر بيولوجي في تركيبة الفنّ نفسها فهذه الحريّة هي التي تنمّي وتجعل الفنّ يانعًا عمثمرًا ، مزدهرًا . فهي بهذه الصّورة التقريبيّة تربة، وهبواء، ومناء... بيل هي أكثر من ذلك، إذ هي شمس، وتور، وحرارة. لن أريد في تحليل هذه الصّورة التقريبية لأن طائتها الدّلالية قد نفدت إلى هذا الحدّ تقريبًا... الحريّة التي أريد الإشبارة إليها هي الحرية عند الفنّان ، وبتعبير أدق حرية الإبداع عند فنّان اليوم في تونس.

الإبداع هو حسن، لا يخضع لاي قابون مسبق، أو لاية قاعدة ناجحة، أو لاية مقبولة مشهورة ذلك أنّ مادة الإبداع لتي يتعامل معها فنان اليوم هي متنوعية ، ومختلطة، ومتباعدة، ومتقاربة في أن واحد أيضا فذلك التبوع ومتقاربة في أن واحد أيضا فذلك التبوع ومتباعدة ومتنافرة ومتضادة في أن واحد أيضا فذلك التبوع والمها أو الشات حقول المعرفة التي تشكل ماده الإبداع وتركيها، وذلك التباخل أو الاختلاط أو التمارح بالاحرى إنها هو الرّبدة لنلك الحقول المعرفية المتنوعة، وذلك التتارب هو ضرب من الوشائح بين الحقل والأخر أما التنافر فهو الفرقة بينهما أو بينها حميعاً

ماختصار، الإبداع لن ولم يسطر قانبونًا يجب أن يخضل لله غنان عن فضان، ولا قاعدة، ولا مقولة، ولا منهجا. لأن الإبداع متصرك، متغيرً، متقلّب، بلل هنو تنوليف من الأضداد في الكثير من الأحوال والأعمال.

ولنتمعن الآن في هذا الكلام الذي يمثل نقدا ذاتيا لفنان مسرحي لا يحبّ النصوص ويكره المؤلفين ويبعض اللغة العربية :

«حين أقول وأعلن أعتمادًا على ما نجحت فيه من عمل فني «إن فن المسرح أليوم في تونس لا يحتاج - لكي يعرض على الجمهور - إلى نصّ». فهذا الكلام يصبح على تجربتي الإبداعية لا غيرا ولا يصبح على المخسرجين والمعتلين الذين أعناصرهم في نفس البلاد اليوم. ذلك أن تجربتي الإبداعية المسرحية التي أفرزتها بكل حسرية، ومارستها، واعلنتها واشتهرت بها، وروجتها هي شخصية، لأن الإبداع شخصي، ذاتية بما أن الإبداع فردي وتقرد. وتلك هي عظمة حرية الإبداع وقساوتها، ولا يمكن في باية حال أن أجعل كلامي قانواً، ولا منهجًا، ولا ألابداع فدي مادة مدرسية يمتهنها من شاء من «أيها النّاس»! حذلك قلت في رأس هذه الكلمة : الفنّ يحبّ الحرية ويبغض الاستبداد.

ومن أمارات النبوغ اليوم أن يقنع القنان بإبداعه الشخصي.

ومن علامات الرباءة أن يجعل الفنّان إبياعه الشخصي مطلقًا فوق كلّ مكان وكلّ زمان! بل هذا من علامات الهيستيريا! والعياذ بالله!

ومقابل ذلك المضرج أو المشل أو الناقد أو الاستناذ في فن المسرح، أقبول: إن لمسرح في تونس اليوم في حاجة إلى نصّ، بل إلى نصبوص أي إلى مؤلف ومؤلفين، لكن هذا الكلام ليس وصائبًا على أحد من المخرجين والمثلين وأساتذة المسرح، إنّما يمكن لنا أن نتصور بكل سهولة تعايشًا بين مسرح دون نصبوص، وبين مسرح معتمد على نصبوص، ولا بأس! المهم أن يكون المسرح، وأن يكون ذا قيمة وذا قبم! أمّا أن نقبل أحدهما وترفض الآحر بسبب نجاح، أو بتعلة مهنية، أو بواسطة منفعة أو مصلحة ولو كانت جمالية، فذلك خلل في التفكير، وعالمة عن ضعف مكن، وعا اعتداد واهم. والله أعلم !

وحين انفي وازعم انّه لا وجود في تونس اليوم لمؤلفين مسرحيين، فبإنيّ أقبع في خطا شنيع ، وحين أنهمهم بانهم أدباء، أي يكتبون أدبًا ولا مسرحًا، يقرفشون ولا يبدعون، يُخلوظون ولا يفكرون ، يخريشون ولا يكتبون فإني أمّع في خطا أشنع

وافظع!

كان الأولى بي أن اتهم نفسي قبل أن اتهم الآخرين، وأرمي بهم في سلة مهمالاتي واحتقاري، إذ للمسرح الف شكس وألف صبيفة من الضيد إلى الضيد فعلي إذن أن ستوعب تلك الآلاف المؤلفة من الأشكال، والصيغ، والانواع، والأجناس، واللغات، والهيئات، والبنيات، والهيئات، والتقاهب، والمتقاد، والتقاهب، والمتقادة والتقاهب، والمتقادة والتقادة استيعابي محدودة والمنقاد ! - بل هي مربعة وضيقة كزئزائة السجن، عاقانا الله وإياكم! دائماً هي هي ثابتة لا تتفير، جامدة لا تتحرك. وعوض أن استوعب أولئك المؤلفين يجب عليهم أن يدخلوا في دلك المربع الصيف، وإلا قاسي لن أعترف بهم وانهمهم بانهم أدباء لا غدا

والدّليل على أنهُم «أدباء» لا يعرفون شيئا من فن المسرح العظيم، عدم رجوعهم إلى كتابات المرحوم بريشت .. برد ألله ثراه .. وماير مولد، وشكسبي، وعمار بوزورا بل هم يتملّحون طولا وعرضاً من بيرانديللو، وآنوي، وبيكات قضلا عن جان فيلان راريان منوشكين وغيرهما ؟

وقد وصلت بهم الوقاحة إلى عدم تقليد هؤلاء ولا حتّى الاقتباس منهم وعنهم. لذلك هم أدباء أدعياء لا قيمة لهم! ولا حول ولا قوّة إلا بالله العلى العظيم!

ومع كلَّ هذا، وعلى الرَّغمُ منه جملة وتفصيلاً، فإني اتذكر ان عددًا من الأدباء قد كتبوا مسرحيات تذكر فتشكر! والحق أقول، لولا نصوص أدباء من أعشال فيكترر عبقو وموسي، وجان جيرودو، وصامويل بيكات، والطون تشيكوف وأوجين يبونسكو وآداموف نظلُ المسرح من نوع الكوميديا ديلا آرتي أو المسرح الكشائسي (ميستار) .. لنطو هذه الصفحة إذن!

وحينَ أقول في كل اتجاه : أمام الشّاشة الصّغيرة، على أعمدة الصحف الجادّة والسّخيفة، في النّوادي العامّة والحلقات الخاصّة، على منصّة المحاضرات، وفي الدّخلات والخرجات : إنّ المسرح (لاحظ التّعريف بالالف واللاّم؛) التّونسي لا يمكن أن يخاطب الجمهور إلاّ بالدّارجة لأنّ اللغة العربية (عفوًا أريد أن أقول لغة الفّقه)

ميّتة! نعم ميّتة! لأنهّا مثل اللاتينية ويونانية أفلاطون، ميتة! لأنها مثل الأرامية ميتة! لأنها مثل العرعونية ! ولأن المنارجة حيّة، مثل الفرنسية حيّة، ومثل المربوية حيّة والدليل المنامغ على ذلك أنّ الجماهير تتكلّمها. وبما أني أحب الجماهير الكادحة حبًّا جمًّا، وارضيها، وأجعل نفسي في مستواها، وتحت مستواها، وأقل من مستواها فإني أكلّمها بكلامها لأن المنارجة هي اللغة الثورية، واللغة المعربية هي اللغة الرجعية، ولأن الدارجة هي الأصالة ولأن العربية هي الرّيف والفالصو! ولأنّ الدارجة هي التقول مثلا الدار العربية تخلف والمدينة العربية تخلف وهندسة الجوامع بحلف أمّا الآخر كله سوائت تفهمني جيدًا – تقدمً.

والدَّليل الدَّامِعُ تَانيًا أنَّ الدَّارِجِةِ هي علامةٍ عن الهـويـة الـدَّارِجِيـة الإسـلاميـة التّونسية ولآن تونس ليس لها أيّة علاقـة بـالهـويـة العـربيـة قـديـماً وحـدمثاً ومستقيلاً .

والدليل الدامغ ثالثا على هذه الهوية السارجية التونسية، المعلَقة بين السّماء والأرض، أنَّ الجماهير لا يفهمون اللّفة العربية، وأنَّ «الينبّة» يكتبون الدّارجة ولا يفهمون العربية، وأنَّ «الينبّة» يكترهون العربية ولا يفهمون العربية ولا يستعملون إلاَّ الدّارجة... وهل هناك ادمغ من هذا الدليل؟!

لكن، لكن هناك بكن! إذا صادف أن اشتري جريدة «الصباح» لأطلع على آخير اخبار حرب الخليج، فرسي أقول بانها محرّرة بالدّارجة لا بالعربية، فأقرأها إذن باللغة السارجية القصة؛ أما إذا استمعت إلى شريط الأنباء في المساء من التلفزة الوطنية والمتحافيون يقرأون الأخبار باللّعة العربية حول حرب الخليج، فإني لا أفهم ما يقولون ، سامحهم الله! وإذا أدلى أحد المسؤولين الطسطينيين أو العبر قبين أو العرب فإني القول إنى لا أفهم لغتهم!

ورغم أن اللَّفتات التي تحملها الجعاهير في شبوارع تبونس باللَّغة العبريية مساندة للعراق فإنيَ أقول بنانيُ لا أفهمها! وأردّد المثل المعبروف : «معين ولوطاروا!» سبحان أله ! سبحان أله!».

مُسكِينَ المُمرَّحِ التوسيُ في هذه الآيام! ومساكين هم القائمون عليه تطرقهم الآحادية المتحيِّزة، وتشيئهم بالقواعد البسيطة وهي المعتمدة على بعض النحاحات الآندة، حعلت مسرحنا فقيرا الفقر المدقع على جميع المستويات والأصعدة ، وهو يتلحص كالآتي ،

مسرح بدون مؤلف، كلامه دارجة، وموضوعه آني نافه، وشكله تقليد فأسد لنصوذج احتضر في الثقافة الغربية.

أما البديل فهو مسرح متنوع الاتجاهات، ذو مؤلفين ونصوص بالدارجة وباللغة العربية، يطرح إشكالات تدهش الجمهور وترعّه عليه بالشياء ذات قيمة وقيم لها من العمق أو البعد ما يحعل الحمهور يفكر ويحس ويشعر أقوى الشاعر وأجملها نعم يطرح أفاقا جمالية وشكلية ودراماتورجية لا يحدّها حدّا،

• عزَّالدِّينَ مدني

مصطفى الفارسي (مؤلف مسرحي)

في البدء كانت الكلمة ..

وكَانَ السَّرِحِ فِي النص...

ومن ادعى غير ذلك افتري على التاريخ عن قصد أو ضل وناه عي غير قصد. نقول هذا لعلمنا أن ما خُلد المسرح منذ القدم الى اليوم سوى اعلام من الكتاب ابتلوا مصرفة لتأليف قبل أن يعارسوا المسرح حركة وإيماء وفرجة أي قبل أن يخرجوا نصوصهم أو بصوص غيرهم للناس لا كما يعتقد البعض من دماة «موت النص» من الظلمات الى النور أو كما يدعي أخرون بعملية تتمثل في «اخراج الحي من الميت» بل عن طريق ما سمي بالمسرحة التي ترمي أساسا الى تبليغ المصوص المسرحية الى الحماهير الواسعة في شكل فرجة تتكامل فيها عناصر مختلفة بالإضافة الى الكلمة التي تبقى في نظرنا الأساس والمقصد.

ف البدء إذن كانت الكلمة.

وان وضع النص السرجي وتهيئته واعداده للعرض على الجمهور بفضل وسأثل التعدير الركحية هي في مجموعها بعثابة عناصر تكديلية لنحلق المركز متماسك المكونات متناغم الاطراف الذي يمكن اعتباره دون سواه طقة المسرح، أو «التعبير المسرحي»

لذلك وجب رفص التعريق من الركيرتين الاساسسين الكومتين للفرجة المسرحية كأن نبجل النص على حساب الاخراج ومن باب أولى وأحرى كان معتبر السرح مجدد صنف من أصناف الادب الكثيرة ملا تعيره كفي قائم مدانه أو كما يجدر أن يكبون كفن هاو في الواقع جامع لكثير من القنون.

لكن دعناً منظلق من أمر بديهي وهو اننا لا يمكن ان تشرح سوى منا هنو منوجود وسابق لعملية الاخراج اي النص أو عن الاقل رؤوس الاقتلام أو الهيكنل المنتثي لنص يكون مشروعا للفرحة كعنصر من العناصر الحركية للعمل السرحي ككل. مما يدفعنا الى القول أن عملية الحلق للسرحي لا بد أن تمر بمرحلتين.

وإن الفرق بين العمليتين أو المرحلتين يترقب عليه اسساسا أن يحترم كل من كاتب النص ومخرج الفرجة شريكه في عملية الخلق احتراما مطلقا بعزف المؤلف عن التدخل في عمل المخرج باعتبار أن المسرحية قد يطرأ عليها من التغييرات - الجوهرية أحيانا - الساء التمارين أو حتى بعد العرض الأول عنى الجمهور الذي ينقى في كل الحالات معيار نجاح الفرجة أو فشلها وكذلك باحترام المخرج للنص الذي مين يدينه وبالافكار والمواقف والاساليب البديعية التي تميزه عن غيره من النصوص لانها تحميل بصنعات صاحب وتعبر عن كوامنه وخلجات صدره.

ونعلم أن من بين المحرجين من أصبحوا كتابا كيلونشون Planchon مثلا كما حدث غير تاريخ المسرح الطويل أن أصبح الكتاب محرجين كقاتي GATTI مثلا وفي هذه الحالة الأخيرة تعد الصبغة النهائية للبص بمشاركة أعضاء الغرقة المسرحية لكن في كل الحالات تبقى المبادرة بيد الكتاب لمسرحيين دون سواهم. وحتى عندما تصدر المبادرة من المخرج ومن ممثليه في مرحلة نجاز الفرجة أو من المنطلق ومنذ البدء في أعداد الشكل الذي سيكون لهذه الغرجة فابدا بعتبر ذلك كتاسة مسرحية ونعتبر اصحابها كتاب

تصوص مسرحية لا يمكن لاية قرجة الاستفناء عنها.

كل المسارح المعروفة في زماننا، وكالمسرح المفتوح، و ومسرح الليفينغ ومسرح الوين ODIN، و والسرح المفيري، شروك لا و Wroclaw وان كان بينها فوارق كبيرة في النظرة الى العمل المسرحي، تنفق جميعا حول التركيز على التعدير الجسدي وعلى مخارج المحروف والتعبير الصوتي كما نتفق على الارتجال كوسيلة كفيلة بجمع الادوات التي من شانها ان تنصهر في عملية لاحقة لتكون الفرجة وكل هذه المسارح تلتقي في عملها في التقنيات التي كان يستعملها مثلا ستانيسلافسكي Stanislavski في المسرح الواقعي لكن الاختلاف بيبها بكس اساسا في تصميم الدراماتورجيا وبالتالي في وضعها ورسمها الاختلاف بيبها بكس الساسا في تصميم الدراماتورجيا وبالتالي في وضعها ورسمها المخصية المثل التي عليها ان تخرج من جليها الاحتماعي وتنزع عن وجهها البرقيع الدي يقحمها في المحيط وي البيئة التي تعيش فيها وعليها ان تنسجم مع افرادها فتصبح الشخصية هكذا نموذجا بشريا لا صلة له بواقع معين في هجتمع معين.

وكان بيترياف Priceff وهو من انصار مبداً ان يكون المثل هو العصر الهام أي المرض المسرحي ومن البعاة السرح يشبه العمل في معلبه شبيها بالمستاعة التقليدية، يقول «إذا اربنا ان ننقل النص المكتوب الى عرض مسرحي نظيف فانه يتعين علينا ان نقوم بعملية إحياء ولا يكون ذلك الا بطريقة فنية متصلة بتقنيات الحركح. فالنص المكتوب له حياته الخاصة به عندما ينشر في كتاب ويقبل عليه القراء، ونعلم ان كل قارىء له طريقته الحاصة به في استيعاب ما جاء في الكتاب حسب خياله وثقافته وميوله الشخصية ، لكن عندما يصل النص الى مرحلة التشحيص الركحي فانه يتحتم على المحرج وعى المجموعة البواعية التي ستؤديه ان تعاد قراءة النص من الاساس بالاعتماد الكامل لتقنيات الركح، فرسالة المؤلف تنتهي عدد وصول النص الى المحموعة المسرحية التي عليها ان تسبر اغواره وتحيط بجميع جوانبه قبل ان تصنع منه فرحة مسرحية » ويتابع بيتوياف قوله: «أذا لا استنقص مكانة المؤلف لكني ادامع فقط عن حرية فنان الركح وهي حرية كحرية المؤلف لا حدود لها. فإذا نحن حاولنا أن نطمس هذه الحقيقة البديهية وننكر وجودا مستقلا للفرجة المسرحية وللفنون الركحية بصفة عامة فلا فائدة قطعا في الحديث عن المسرح».

أما بعد قمن المُحْرج وما وظيفته بالضبط؟

في علمنا أن السنما التي هي وليدة هذا القرن هي التي طلعت على النباس بمن سمته مالمخرج وحددت وظيعته باعتباره العنصر الحي الحاميع في شخصت لعدة مسؤوليات يتوقف على انسخامها وتماسك بعضها بعض كل عمل سيبمائي جاد وبالتافي يتطلع الى النجاح. ذلك أن السينما الذي يعتمد الصور المتحركة أساسا لا يقيم وزنا كميرا للنص إذ يعتبره مجرد منطلق لخلق فني جديد يكون فيه المخرج المندأ والمتهي وصاحب الأصو والنهى والامام القائم الذي لا ينازعه في الزعامة أحد.

في الدراما الطبيعية التي عرفت في نهاية القرن الماضي أصبحت الصورة تحتل مكاسة هامة في السرح أيضا إذ أصبح الانسان مندمجا في بيئة يسراد أن تكون حقيقية، لدلك تعددت المشاهد في المسرحية وأحتل تتابع الصور مصفة أفقية مكان نقسيم المسرحية الى حمسة قصول ومشاهد تطول أو تقصر بصفة اعتبطية لا يبرها الواقع والملاحظ هما أن بطرية الاسبرسال هي التي ادحلت العنصر الملحمي في المسرح كما تأثرت شديد التأثر

مالفن السينمائي مما يجعلنا بقول ان الحقيقة المسرحية المعاصرة ليسب في الواقع سبوى رجع صدى للحقيقية السينمائية لكنه رجع لم يفض الله حد الآن مشكلية التعيين الحوهري والعضوي والاساسي الذي يجب أن يقوم بين المسرح ودين السينما. ومن هذه المشكلية عنصر النمن الذي يكاد يصمح غائبا لا في الافلام السينمائية بل حتى في العديد من العروض المسرحية في عصرنا.

وينطبق هذا القول على الكثير من المسارح في العالم شرقا وعربا بما في ذلك بطبيعة الحال المسرح التونسي ـ ونحن كما لا يخفى نستورد النظريات والايديولوحيات وكذلك الموضات والمسالك المعبدة ـ إذ أصبح مسرحما يشكو ايضا غياب النص السرحي وقبيل تقاعس كتاب المسرح عن التقيف.

وليس في عرمي في هذه العجالة ان اعرض لاسباب هذا الغياب تفصيلا وله في تظري مبررات كثيرة لا يدخل في صلبها تقاعس الكتاب وقد ادليت برابي حول هذا الموضوع في اكثر من مناسبة وأكثر من مقال الكتاب أريد هذا أن أركز على بعض النقاط.

أقول أولا إن النص المسرحي عرف في أواخر السنينات وفي السبعنات فترة راخرة ومتميزة من حيث التعامل النزية والاحترام المتبادل بين مؤلف النص وبين مخرجة وممثلية . لكن تلت هذه الفترة سنوات عجاف كان لعدم التشجيع على التأليف فيها دور الاحباط واليأس أو الجعاء والمقاطعة إد لاحط أكثر من كانت مسرحي أن بعض المخرجين انقلبوا إلى مؤلفين مين دوم وليئة أو أصبحوا لا يحيطون انفسهم الا بعن يرتاحون لهم من الكتاب ودخل المسرح مكذا احتكارا مروعا كان لاحد أن تقود بعض الفرق إلى منا سمي والتأليف الجماعي، ولبس هو في الواقع سنوى سوع من لتهريج المنظم المهيج للغرائر وهو اخطر ادواع الدهريج ومدم الكانب في راوية مكتمه عملا مالمقولة الشائعة واللي يلعب مع النخالة تغرصي الدجاجه

ومن مظاهر عدم التشجيع أيصا أحجام دور النشر عن طبع السرحيات أن الاكتفاء منشرها في طبعة واحدة بدعوى أن نشرف بمثل محاطرة مالية لا يقبل عليها سوى المفامرين من الناشرين، وبقيت المسرحيات على رفوف كتابها الى جانب مسرحيات رأت الرقابة أبذاك انها غير صالحة للعرض ولا للنشر.

ومن مظاهر عدم التشجيع على التأليف أيضا عدم استعداد بعض الفرق لاخراج نوعين من البصوص، أولها ما هو مؤلف باللعة العربية الفصدى عاعتبارها لدى العديد من المخرجين معن اعرف ومن لا اعرف لغة يعسر هضمها وكان التهافت على العامية باعتبارها لدى بعصهم لغة لها أصولها ومراجعها وجمالياتها ورونقها وعمالا في نفس الوقت بمبدأ مخاطب الناس بما يقهمون،

صحيح أن المسرح اليوناني والمسرح الكلاسيكي أو الاتناعي أو الابتداعي في فرنسا أو السرح الاليزابيتي في القلترا أو غيرها من المسارح العالمية وصلت اليما عبر الدهور المتلاحقة في نصوص لا فصيحة ولا عامية لقد كتنت في لفاتها المتعددة ثم نقلت الى العربية لانها من المصوص الخالدة ولان الادب الجيد ولفن الجيد و والانتاج الجيد عموما يقرض نفسه ويخلد اصحابه لكمه دعني اتسماء أيها القارئ الكريم كيف ستقرض اللهجات العامية العربية نفسها حاضرا ومستقبلا بيسما هي لا تنتمي للغة ما التقافة وللغة ما الحضارة؟ أفنكتفي بالتأليف لجمهورنا وليومنا وللدنا ولحيانا لقريتنا أو لحارتنا ومولي ظهورنا لعوالم أوسع وأرجب تجتمع كلها في هذه اللغة مالام التي

اثبتت وجودها في العديد من الاصقاع وعلى السنة العديد من شعوب الارض العريضة الاريضة؟ وما ضر لو دأب مسرحنا التونسي على استعمالها خدمة فه ولها وللادب والفي معا وفي نفس الوقت؟ وما يمنع أن تصبح العربية لعة المسرح العربي خدمة لهذه الوحدة التي نحلم مها ولا نزاها «كقودو» بيكيت؟ لو تحقق هذا الحلم في يوم قبريب لاحيل على التفاعد الملكي مثلي عشرات المثليي الذين لا يجذفون لقصحي ويخبرون بالتافي الدارجة التي تسمح لهم بالارتجال في حالة الحرج عندما تخونهم الذاكرة ومنهم من أضاف فعلا الى نص الطيقون كلاما لم يدر بخلد صوفو كلاس لانبه فقيرة من مسرحية لم يكتبها العملاق الاثبني ومنهم من حذف من دوره عشرات الجمل التي استعملي عليه حفظها .. لكن تلك قضية أخرى شغلت العديد من أهل الذكر عندنيا ومنا رالت تشغلهم بحيث لا يمكن حسمها في سطور أو حتى في دراسة مطولة ومدققة.

أما ثاني نوعي النصوص التي لا تجد استعدادا من القرق المسرحية الهاوية منها والمحترفة على السواء فالنص دائقين، الذي يتطلب احراجه مجهودا مضاعفا ونفقات بالمئلة. صحيح أن بعض المسرحيات تتطلب لاخراجها في ثوب قشيب يتلاءم وموضوعها انداقا أضافيا لاعداد ما يلزم من الماظر وتجنيد العديد من المثلين والمتلات وعير ذلك من المشرورات الركصية. وهذه مسرحيات لا تقدم على انتاجها سوى بعض الفرق التي لا يمثل التمويل دائرسمي، بالنسبة اليها عقبة كأداء، لكن الشنوذ عن القاعدة ليس بالضرورة هو المقيس ولهذه القصية أيضا متعطفات ومسارت وسباسب يتبه فيها أمهر العارفين بخبايا الطرق والمساك.

واقول في خاتمة هذا الكلام الذي أردته موحزا لما بعرف من اعجاز الايجاز لكنه حال بالرغم عني وآمل الا يكون صجر وأمل أقول إن المسرح كالدين لذي الحدر منه في منطلقاته الأولى وكالسحر انصا كانت له شعائر وطقوس ومقدسات وعادات تعتلت في عاصر الفرجة وفي القصون والمشاهد واللوحات والمصاحبوص في النصوص والادبية، الرائعة التي كان درجال، المسرح يريدون ترويحها بين الناس،

ونعلم أن المسرح الخالد هو الذي يعلق منه في الذاكرة جمل أو أبيات شعرية كنا ترددها صفارا في عهد كانت النصوص المسرحية فيه مدرجة في درامج المعاهد الثانوية وفي الكليات ومازلنا تستشهد بها وتستذكرها وقد تقدم بنا السن وملغ بعضنا من العمر عثا،

ويعد قمأذا تريد؟

أمسرحنا تريد أو مسرحا (بكسر أليم) ونعلم أن من الأمشاط ما تتميز أسبانه بالحدة والقنارة والعياد بأش،

أن يكون المسرح التونسي أو لا يكون؟ ذاك هو السؤال (ما اعظم شكسبير!!) والإجابة عن هذا السؤال لا يسعها مجال لكن قد تكمن الاجالة في حكمة قديمة لا سأس من التذكير بها «في البدء كانت الكلمة».

• مصطفى القارسي

بامكان القارىء الكريم المهتم بقضايا المسرح النوسي أن يراجع ثريد من التفصيل والتوضيح.

1_ مقدمة مسرهيتي والفتئة؛ بشر باز الكتب الشرقية 1971 بطولى ولفة المسرح،

2. جريدة الصباح القمس 9 والقسيس 16 توتمبر 1976 بسوش، والجدلية بين النص السرهي والعرض السرحي

رأي بعثوان دالسرح بين النّحن والقرحة، عجلة المسار سالعدد السابع. حريف 1990



د. نديم معلا

ادا كان الدص لديود عدد المسلوريدة أو ادبيد شي السير كالمسلوريدة أو ادبيد شي السير كالت تعزر وترسخ هذ المستسور، عال الإخراج - والمخرج تبعا لذلك - لم الافي النصف النسادي هن القول الناسع عشر ومن نافل القول ان لياتلف ويلنئم ويستقيم، الايوجود لينشم بأخد على عانقه مهمة التسيق ممهيدا للدوحد، فكان المسئل الاول، أو المشرف الفني، أو مصمم الديكور.

بيد أن مسرح ساكس مايننغن (1866) أسس لمفهوم الاخراج والمخرج، ومنهج التحضير للعرض المسرحي وقد كتب الدوق غيورغ الثاني (1826-1914) دوق ثور نغدان في مقاطعة ساكس ماسعس الالهابية، مقالة في جريدة «دويتش بونيه» صحبها تصوراته لمن الاخراج وقصيها تصوراته لمن الاخراج دلك الديل أن بين المجسم الذي نعرفه هذه الأيام وأشار أيضا إلى علاقة المثل بالاكسسوار أو الأعراص، ودوقف عدد معالجة المشاهد الجماعية، وطريقة تدريب (الكومبارس)(ا)

لقد كان الدوق مثقف أظهر اهتماما شخصيا بمسرح مايننغن، ورأى أنه لابد من اصلاح السائد في دلك المسرح، ولابد أيصا من رؤيا متكاملة لهذا الإصلاح، محبيث يحكم الدهج الجديد، عداصر العرض المسرحي كلها ويضعطها، ولا يترك شيء للمزاج أو المصادفة لم يكن الدوق محترفا، لكنه كان على اطلاع مستمر، على مسارح الأمم الأخرى (المسرحيات الشكسيرية التي أخرجها تشارلز كين في لندن بخاصة) ولعله أدرك أن العقلانية التي تحيل الهوضي

إلى جمال متناسق ومتناغم، أكثر من ضرورة في ذلك الوقت

لقد أدهش هذا القهم المتوازن للعرض المسرحي وللإخراج المسرحي، كالا من ستانيسلافسكي وانطوان وقدحرضت طريقة مايننغن هذه كلا الفنانين، وغدت التصرينات المقصلة والأداء الجماعي المنضبط ثم الوحدة والتماسك في الأخراج السمة المبيزة للمسترح الجر ومسسرح الفن في منوسكو (2)»، ولقند ارتبط انحاز مسرح مايننفن بالواقعة الطبيعية التي كانت قد اكنسحت أورونا في ذلك الحين . ولذلك فسيان فسحص تقاصيل العرض، والسعى المحموم إلى مطابقة الواقع بطريقة «فوتوغرافية» بدءا مس الأداء إلى الأزياء والديكور والإضاءة، إلى المشاهد الحماعية، كان يرمى إلى تعزيز الوهم بأن ما بصرى على خشية المسرح، هو الحهاة الحقيقية . ا

لعل ما يهمنا هذا، في هنّا السعاق إ. لها يمكن أن ندعوه بالتأسيس للمفهوم والمارسة، ومن ثم النظرة إلى لنص باعتباره الأرضية التي تتشكل فوقها الرؤى الاخراجية.

كان النص المسرحي، بالنسبة إلى مايننفن، شبه مقدس إن لم بكن مقدسا، ولا يكمن السبب في الطبيعة الانتقائية للنصوص الكلاسيكية منها بخاصة في حسب وإنما في ذلك الولاء الأعمى للكلمة وللكاتب الذي يقف وراءها. النص في عرفهم هو المبتدأ أو المنتهى، وعليه يجب أن يكون العرض المسرحي خادما له. وعليه أيضا. وربما على المحرج قبل كل شيء أن يكون مترجما أو مجسدا كل شيء أن يكون مترجما أو مجسدا حرفيا لكل مشهد. وإذا أضيفت الهيبة مطابقة العرص المسرحي بلحياة

الواقعية كما أسلفنا فإن النصيرى داته في مرآة المضرج، دقيقة وطبق الأصل، إن لم تكن منتفخة قليلا النص كما هو تلك كانت وجهة نظر مسرح مايننغن وقد تحلت وجهة النظر تلك في العلاقة بين المسرحي النرويجي هنريك إبسن، ودوق ماينغن، حيث روده إبسن بوصف صفصل لبيت نرويجي، قبل عرض مسرحيته «الأشياح» (3)

ويبدو أن المخسرج (الدوق) لم يكر يسحث عن سنخ أجواء المسترهية وعرصها كما هي دارجوع الى المصدر الأكثر ثقة ـ ابسن ـ وإلما كان يتلهف إلى لقاء الكاتب للاطمئنان إلى أن كن شيء على ما يرام، فلا شطط ولا خروج عن النص . ثمة إذن تواز بين تحديد المرجعية فيما يتعلق دالعرص المسرحي، وإناطتها كليا بالمخرج، والاعتراف به وبسلطته وسطويته تعني العلم المسترحي، وبين التعنامل الم النص باحترام وحصافة شديدين

ولم يكن موقف انطوان بعيدا عن موقف مسرح مايننغن تجاه النص، إذ ثمة وشائج ربطت بينهما لعل اهمها الواقعية الطبيعية وضرورة إصلاح المسرح وبروز المخرج كشخصية مميرة. وإن كان أنطوان قد خطا خطوات متقدمة نسبيا على طريق الاخراج

وجد أندريه أنطوان (1858 ـ 1943) في المسرح خلاصه الإنساني، إذا صح هذا التعبير، ولم تكن له ظروف الدوق المادية أو مكانته الإجتماعية، وهو الذي كان موظفا في شبركة العاز يحشى الإملاق، ذهب أنطوان إلى أبعد من دوق ماينبعن، فيراح يبحث عن أداء واقعي طبيعي وإخراج واقعى طبيعي

ورأى في الحياة البومية وفي نمط

سيرورتها، وفي سلوك الماس وهم يعيشونها، المثال الذي ينبغي أن يحتذى صار ممثل أنطوان يعرف كيف يعطى حسده قرصة التعبير عن الشخصية. بمعنى آخر كان يمثل بجسده كله وليس «بصوته» وحركاته فقط أما أنطوان المحرج فكان هاجسه التعاصيل في كل سيء الكلام الإيماءة «إن إعسادة قلم رصاص أو قلب فنجان على خشبة المسرح» (4) هامة ولا تقل أهمية عن المسرح» (4) هامة ولا تقل أهمية عن المسرح تقاس نجاعة حلوله وتجلياته البصرية، بألومانسي، لكنه يرى إلى الاخراج كفن، بقدرته على خداع المتفرج بإيهامه بالواقع.

ويقف انطوان - شانه في ذلك شان الدوق - موقف الاحترام والتعجيل من النص كان همه إذا قدم بصا كلاسيكيا مثلا ، الالتزام المطلق بنقل العصر والسيئة، بحدث بعدو كل شيء كميا كان تهاما أبيه أن الرجل توقف عن طريقة الأداء - أداء الأعمال الكلاسيكية - ملحا على بخليصه من المالعة الحصائة الرئانة ، وتقريبه من الحياه الواقعية

قد يكون أميل - في علاقته بالنص تحديدا - إلى اعتباره حارج اللعبة ومنفصلا عنها وستالى ف الإصلاح الذي كان يدعو إليه يحد أن ينصب على العرض والمشكلة، كما بدت له، مشكلة تحيف العرض بعناصره كلها، وليست مشكلة نص

جاء الروسي ستانيسلافسكي (1863 ـ 1938) ليعلى القطيعة مع السائد وليخرج مع صديقه وزميله نميروفيتش دانشنكو (858 ـ 1943) بعد لقائهما التاريخي في مطعم سلايفيانسكي بازار، وسط موسكو، والذي استصر زهاء ثماني

عشرة ساعة بتصور يشخص الأزمة ويقترح الحلول.

لقد كان ستانيسا (فسكي أقرب إلى المفكر المسرحي، وقد خرج من عباءة المسرح المحترف ممثلا ومشرفا، قبل أن يصبح مخرجا، لم يكن مسرحيا عاديا دفعه استياؤه من الظروف السائدة في المسرح، إلى البحث عن الجديد المديل، كان يريد أن ينظم الممارسة المسرحية ومازالت أصداء عباراته الشهيرة، تتردد إلى يومنا هذا انتهى عهد النجومية الذي يتعارض مع جماعية العمل المسرحي، لا مجال لمخطابية في الأداء بكل حيلها وعاداتها المسرحية المبتذلة. ليست هناك أدوار سعيرة، هذات ممثلون صغار.

بداستانيسلافسكي أكثر خبرة ونضحا وهوالمشقف من زميله الد سب الدوالم لكن قادر البحكم عمله كمبوطفاهي شبركة العازعلي ارتيس افاه رحسه بدر صحيح أسهما كاب يعصوبان نحت اواء مدرسة أو أتجاه واحسد (الواقسعسيسة) - وإن كسان ستانيسلافسكي قد مصى إلى أبعد من الأطر الطبيعية وصولا إلى النفسية - إلا أن هذا الأخير نظر إلى العملية المسرحية في سياقها الاجتماعي - الفني التفني (كانت مرقة مسرح العن في موسكو تبحث مي المتاحف والمكتبات والقصور والأستواق والتساحيات في سيبيل بعث الحياة على خشبة المسرح بصدق) ولم يكن غريبا على صاحب النظام أو المنهم تكريس مبدأ المخسرج المستبد، بل إن العبارة التي تقول «المضرج مؤلف العرض المسرحي» ارتبطت بتجربته في مسرح موسكو العنى، وإذا كان كل من الدوق وأنطوان، قند سلم بما يمكن أن ندعوه

واقع الكتابة المسسرحية، أي بما هو موحود منها (ابسن-هاوبتمان) فإن ستانيسالا فسكي بالمقابل أدرك وبعمق أن تقنية الأداء الجديدة، تتطلب نصاحديدا، كتابة مسرحية حديدة وعلى هذا الأسساس يُفسس لقاؤه بالكاتب ابطوان تشييخوف، الذي عبجز المتثلون التقليديون عن فهم البناء الدرامي لهذا الكاتب الذي قوض كل مألوف.

ماكان ستاينسالافسكي ليعترض على النص المسرهي، وهو الذي كان يحتفي به قارئا ومعثلا وصاحب فرقة مسرحية كان الاعتراض إذن على نوعية النص.

بل لقد أمسى النص مادة مختبره المسرحي، «إن التعدير عن أفكار ومشاعر وأحالام الكاتب، آلامه وأفر احه الأبدية عن مهام العرض المسرحي، وإذا قرأنا نظامه المسرحي، ن

بالهدف الأعلى

عط الفعل المتصل

- الطروف المعطاة ـ لو السحرية (ماذا تفعل لو كنت تحب جولييت)

. الخيال

ـ الذاكرة الانفعالية

الثو أصل

وتت وضح هذه الأسس في النص ويستحيل، بالتالي اكتشافها وتحديدها خارجه، يقول ستانيسال فسكي «لنتفق من الان فصاعدا على تسمية ذلك الهدف الرئيسي والأساسي والشامل، الذي يستقطب جميع الأهداف الجزئية، بلا السنتثناء، ويحفز السنعي الابداعي للدوافع الداخلية المحركة كلها، وعناصر الحالة الداخلية للمعثل العنان بالهدف الأعلى لمسرحية الكاتب».(6)

ويربط كل ما يجري في العرض المسترحي بالهدف الاعلى، ويوضح ستناسستلافيسكي علاقشه بايتص المسرحي وبالكاثب بصراحة لاتترك مجالا للتاويل «لا يمكن أن يكون هذا الهدف الأعلى الذي يصل إليه المضرج، محاديا للهندف الأعلى للكاتب» (7) هذا يعنى أن ستانيسلافسكى لا يحاول أو يواجه أو يسمح لنفسه - كمخرج - بقراءة هامشها واسع أو متحرر إلى حد ما ولم يكن من قسيل المصادفة، أن توجد في مسيرح موسكو الفني، مهنة أو وطيعةً مرئيس فيسم الأبابية (ZAV LIT) بالروسية وغالبا ماكان يشعلها ناقد أو باحث محروف، وثيق الصلة بالعمل المسرحي، ولعن مثل هذه الوظيفة تشي بالاحترام والتقدير، الذي كان للسرح (مسرح موسكو العني) وعلى رأسه ستاهب والكاتب.

وللكاتب، والمستحسا أيضسا في أقسوال ليميروفيتس دانشنكو الذي ضاق ذرعا، على ما يبدو، من نعت النقاد والفنانين مسرح موسكو الفني، بعسرح المخرج «أطلقوا علينا في البداية تسمية مسسرح المحرج، ومن ثم عندما بلع المستلون سن الرشد الفني - قالوا عن مسرحنا إنه مسرح الممثلين المدعين، ولكني أعنقد أن ما بلائم مسرحيا ولكني أعنقد أن ما بلائم مسرحيا ولكني أعنقد أن ما بلائم مسرحيا

و بصرف لنظر عن دقة النسمية، وقيما إذا كان هذا المسرح، مسرح المخرج أو الممثل أو الكاتب، أم مسرح هؤلاء كلهم فإن الوضع الصريح والطاهر، وغير الملتبس كان كالتالي. نص كامل وغير منقوص يقابله مخرج يعكسه في مرآته كما هو(9)

وعندما يجسري الحسديث عن ستانيسلافسكي ومسرح موسكو العنى، يجد الباحث أو الدارس نفسه أمام شخصية عملاقة، لا تقل أهمية عن ستانيس الأفسكي، من حيث الثراء الثمقسافي النظرى، وحسيسوية وجمدية للمارسة العملية، إنه مواطنه الروسي فسيفو لد مير شولد (1874 ـ 940 ·) الدي أثار عواصف نطرية وتطبيقية في الحياد المسرحية الروسية والأوروبية، لم تهدأ إلا برحيله الناساري

لقد أعلن ميرخولد، وفي تحد سافر لستانيسلاقسكي(10) ومسرحه، أنه يبحث عن فن مشبع بالروح العصرية، بعيدا عن الواقعية المزيفة، التي تقتصر على استذدام وجه وصبوت الممثل، وتغفل جسده كله بكل ما فيه من إيماء رحركة.

ولئن مكن ستانيسلا مسكى للمخرج في المسرح، وأبرز دوره الريادي، قبل ميرخولد ضاعف من المهاحه المظرية والعملية، التي يتحرك فيها المحرج، س لعله بدر مستعدا للحدال والسحان، أكث من ستانيسلافسكي ربعد أن استقر وضع المضرج ووقف على أرض صلبة، باعتباره مؤنف العرض المسرحي، راح مير خولد يتطلع إلى فلسفة جديدة لفنه، فكان أن أفاض في الحديث عن المعتمع الحديد (محتمم الثورة) والقن الجديد وضرورة أن يتساوق فن المسرح مع طروحيات الشورة البيشيفيية، فكان أن صباع مشروعيه المسرحي الذي دعياه سالىيومىكانىكا» ومما قاله ميرخولد عن مشروعه هذا إن عمل المثل في المحتمع الصناعي عسيسارة عن أداة من أدوات الانتاج الحيوية بهدف تنطيم عمل كل مواطن، في المجتمع، تنظيما مناسبا،

ولتحقيق الديجب اكتشاف تلك الصركت الموحودة في العمل والتي تسهل الوصول إلى الفائدة القصوى من رُمن العمل وطالبا أن مهمة المثل الوصدول إلى هدف صعين، فإن أدواته التعبيرية يحب أن تكرن مقتصدة، لكي يكون مقاكدا أن الحركة التي يقوم بها سوف تحعله ينحر هدفه ومهمته بأسرع ما يمكن(١١)،

وتبدو محاولة ميرخولد عقلنة عمى المثل وذاك بوصع، أو بعبارة أخرى بتوظيف الجمالي لذدمة السياسي. الاجتماعي، استجابة لدعوة الثورة، ولو بطريقة عير مباشرة، إلى أدلجة الفن. ولا تتناقص مئل هذه المصاولة مع فكرة مسارحة المسرح التي تمسك بها وروج بها، ميرخولد بمعنى آخريمكن لفن المسرح الإعلان عن ثوريته، عنى طريقته الضاصية ، بعد أن يكون قد تصرر من بنص والكاثب

و إسبال معاليم مير خوله بتحكم المثل مى جسده، ومن ثم تطويره كأداة الداعبة عن طريق الليوالة وحقة الحركة وسرعة الاستجابة، على أن يمتد التحكم إلى الفضاء المسرحي المحيط به، ليشمل قطع الديكور والاكسسوار، والمثل الشريك، حسدد ثلاث مسراحل لعسمل المسثل (البيروميكانيكا)

الانتخصير ينغمن

2 وضع الجسم والعقل أثناء العمل 3. رد الفعل على ما يأتي.

إنه كما بيدو افتراق كامل مع الأسس التي وضعها ستانيسلامسكي، بل النقيض تماماء بيساطة شديدة يمكي تصديد هذا التناقض على أنه اهتلمنام خاص بمعايشة المثل للدور، بالتركير على عالمه الداحلي - النفسى والتسديد

على صدق المعايشة (ستانيسلافسكي) والتوكيد على العالم الخارجي للممثل، جسده، ووصع هذا الجسيد هو الذي يحدد عالمه النفسي، وقدرته على التعبير عن هذا العالم (ميرخوند).

وهكذا يتضع موقف ميرخولد أيضا من النص المسسردي، لأن إبراز دور الجسد والتحكم فيه، يعني ببساطة أن له لغته الخاصة، وأن الخصاب اللغوي الذي يضطلع به النص المسرجي، ليس مركزيا ونهائيا

يصف ج ن ستيان موقف ميرحولد من النص والكاتب بأنه «كان هرطعيا» حين يتعلق الأمر بقتل عمل مؤلف ما»(12) وغني عن القول إن ستيان يبالغ إذ يساوي بين الهرطقة والقتل، لأن ميرخولد كان يردد دائما عدارة للممثل الفرنسي. مونيه سولي تقول «اي نص ليس إلا حجة» النص «مق هذا بالمعلود ليس أكثر من مادة حام، فهمة المشرق المعرفة عددة صوعها وتشكيلها، وهي بعض الأحيان إعادة هيكلتها دراميا

«لم تكن حركات الممثل في حاجة إلى توكيد كلماته» ويمضي مير خولد قائلا «إن الناس عادة ما يقومون بالكشف عن افكار هم من حلال الحركات والإشارات والافكار المكشوفة، قد تكون على علاقة واهية مما يقال، أو قد لا توجد أية علاقة بينهما على الاطلاق، فالناس بكشفون عن حقيقة علاقاتهم، تجاه بعضهم، من حواران اثنان، قد يتواجدان في اللحظة حواران اثنان، قد يتواجدان في اللحظة نفسسها الصوار المنطوق والحوار الداخلي» (13)

الحركة لغة أخرى، خطاب آخر بالنسبة إلى ميرخولد، ولم يكن ليرضى أبدا عن تقديم النص كما هو، أو كمعطى

مقدس، أن تقبل، كمخرج «نقل» نص إلى خشبة المسرح، دون أي تعيير، يعني من وجهة نظر ميرخولد، أنك تقدم أدبا يحاكي ويقلد الواقع وهذا مالا بطيقه وهو الذي وصف الواقعية في المسرح، بالمريفة والملفقة.

ولقد أضحت «واقعة» اخراجه لنص عوغول الشهير «المفتش» 1926 القشة التي قصعت ظهر البعير، كما يقولون، فقد أجرى ميرخولد في النص المذكور تغييرات أساسية وجوهرية، طالت البناء اسر مي والعكري، بحدث تحول البص إلى آخسر جسديد مسخستاف، كسان خليستاكوف، الشخصية الرئيسة في المسرحية، وفقا لتصور ميرخولد، إنسانا من نمط آخس، مسخستلفا عن طيستاكوف الكاني

القدوصف عوغول بطله بأنه محتال عبريمجتيف ودجال غير حذر وهو فوق شابؤ الداو يؤمن حقيقة بالكلمات التي ينصفها، وعندما يكذب فإنه يفعل ذلك شکل فناصح ، أمنا خلیستناکو ف ميرخولد فقد كان كاذبا من النوع الماكر وشبريرا ولميكن جائعاءكما قدمه ستانيسلافسكي مثلا، يتلوى من الجوع، بل جائعا شيطانيا، حواء معدته كان دلالة جسدية على خوائه الأخلاقي. ولم يكتف مبيس خبولد بذلك، بل حبول المونولوجات إلى حوارات وأضاف لهذا الغرض ـ شخصية غامضة ، تمثل ضابطا جوالا ورفيقا لطيستاكوف، لعله الأنا الثنانية لخليس تاكوف نفسه، أو شبيهه (١٩) أضف إلى ذلك أن ميرخولد استثمر الدلالات للعناصر البصرية بشكل ذكي وحاذق (الللابس، الماكياج، الإيماءات)

ومن سيوء طالع مسيسر خسولد أن

ستانيسلافسكي، كان قد قدم عرضا آخر «للعفتش» أقرب منا يكون إلى الاستظهار للنص الأصلى ولم يكن ميرحولد يحتاج إلى استعداء السلطة عليه، لأن تاريحه العني، لم يكن يروقها لدلك فقد كانت التهمة جاهزة وما عليهم إلا أن يلبسوه إياها الشكلانية

وهكذا توقي الرجل في ظروف عامضة الوهناك من يشير إلى أنه صفي جسديا عام 1940 (15)

كان ميرخولد إدن يعزف عن فكرة النص «المقدس» غير القابل للتعديل أو التخيير ويرغب عن القراءة الآلية الحرفية المسرحية، ولهذا فالنص السرحي في مرأته الاخراجية مختلف

وعندما نقرأ كلاما لمسرحي آخر معاصر له، هو يه غينى فاختانغوف يقول «مسرح مبرحولد مسرح المستقيل «ونقرأ البوم ونرى عروضا مسرحية تختفي بلعة الجسيه ويدير أصحابها ظهورهم بنى المحص (الكلام) يداخلنا يقين راسخ بعيمرية سل الفناي والمفكر المسرحي، الذي لم يهدا في يوم من الأيام، ولم يستكن فقد كان مسكونا بالانداع الحقيقي.

يلتقي ميرخولد بستانيسلافسكي من حلال العهم المشترك لعمل ووظيفة ودور المحرح - مؤلف العرص المسرحي - إلا أنهما يفترقان فيما يتعلق بدور المؤلف في حالة الأول - ميرخولد - يمكن الحديث عن مسوت المؤلف، ولكن ليس بمعنى الاشيه في النص، وإنما بمعنى إراحته ليأخذ المخرج مكانه، لا ليتوحد به. لأن التوحد يعضي إلى الذوبان، وهذا مالم يحدث في عروض مسير ضولد. إن ستانيسلافسكي يحتفظ للمؤلف بكيانه، ويبنى عرضه المسرحي على نصه.

بنظر إنى النمسوي ماكس رينهارت (1943 - 1873) على أنه أحد أهم مخرجي عصيره ويتفاطع كمجترح،معكل من سحفته سنانيسلافسكي ومترجوت من حبيث مكانة المنسرج ودوره. إنه ذلك القتان الدي يمسك بيده تخيبوط اللعبة المسرحية كلها، وإذا كان رينهارت لا يسستخف بدور الكاتب ولا يرمى إلى إزاحته، فإن فنه ينطوى على الاعتراف بدور الكاتب، دون تبجيله، وفي الوقت ذاته، لا يسمح للمسرح بأن يكون خادم الأدب، لأن المسترح شيء قتائم بذاته، يخصع لقوانينه الجامنة به، والنص السير حي بالتسب إليه بيس أكثير من جبرء، عنصبر، من عناصبر العبرص المسرحي، وهو الذي أعجبه مفهوم المسترح الشامل، الذي دعنا إليه، الألماشي فاعتر (16)

و تكون لهده النظرة التركيسية، التوهيهية إلى هده ما، وراء عدم ركونه إلى هنام محدد ولم يحاول، حلاما لسابقيه، صوغ آرائه بما يشبه النظرية أو ننظام، بل ظل إلى آخر حياته منفتحا على التحارب كلها

ورينهارت لا يُدارى من حيث مهاراته الاخراجية، سيما مهارته في مجال الحلول البصرية. كان يحيد تحويل النص، على خشبة المسرح، إلى ايقاع وحركة ورقص وموسيقا وملائمة مصممة بعناية فائقة، وإضاءة ملائمة فيها مسحة من العانتازيا، ويعزز بعض من شاهد عروضه، هذه المهارة إلى أفكار غوردن كريغ وأودولف آبيا. وأيا كان تأثيرهما، فإن رينهارت كان في هذا السياق نسبج وحده، ولا يجارى، إلى درجة أن بعض الدفاد والعبادي رو في عبيقريته البصرية هذه صربا من

السطحية (17)

وفي غمرة ولعه البصيري هذا، تحول المثل بين يديه، إلى مجرد دمية. في حين أن النص المسترجي الذي كتان يغتريه بالتحريب دائما، هو النص الكلاسيكي وشكسبير ومونيير منه بخاصة لم يكن يحترق النص أو يعيد تركيبه على طريقة ميار ضولد، بل يدخله إلى «مطحنت»، الخاصة البخرجة بقهم جديد أخرج مسرحية شكسبير المعروفة احلم ليلة صليف، عنام 1905 ولم يكن قند تجناون لثلاثين إلا قليلا، فكانت سبب شهرته

يتحدث أرنيست شتيرن عن هذا العرض الفائن فيقول «لم تعد المنيات في المسرحية مجرد راقصات حرينات، كما في العروض الفولكلورية الأخرى وإنماكن فتيات ممشوقات أبيقات في ثياب خضراء ضيقة ، مشدودة و شعور خضر مستعارة وكانت منهسجين مندلسون إضافة يلى البور والصلواء البدين استعطاعتم سيباش مبلقشيء وامتصاص عباءة أو سرون السحرية لوكب بحييات بلايجاء يطبوع الفحير كنان كل ذلك حنافيلا بالدلالات الني يلتقطها المتفرج كمتعة بصرية

النص بالنسبة لريبهارت إذن مجال للبحث عن المعادل البصري، وهو ليس أدياءكما هو الحال عند ستانيسا (فسكي - يصلح أساسا وأرصية للوصول إلى تفسة فن التسشيل، إنه يكن له للنص. الاحترام لكنه ليس أكثر من جزء لا يقوى بمفرده على الوقوف وحده، وإلا تحول في المسترح إلى في ستمتعى النص في مرآة رينهارت لغة بصرية.

إن كان ريثهارت قندو حنا عسنه متحلد فانحلو المصلي (الأعلمال

الكلاسيكية)، وكان يرمي إلى بعث هذا الماضي، أو إعادة الحياة إليه، لكن بطريقته الخاصة، وهي التي اتكأت على المعادل البصري بخاصة، فإن الفرنسي أنتسونين - آرثو (1896 - 1948) كسان هو الأخر قد يمم شطر الماضي، إلا أنه كان يعير تعييرا جذريا النص الدي يقع عليه احتياره ولقدرائ أن من حقه أن يفعل دلك مدفوعا بقناعة معادها أنه يؤمن بالسرح غير الكلامي، ذلك السرح الذي ينهص على الصركة والإيماءة، وقد أفسصح آرثو، غسيس مسرة، عن رأيه أن الدراما الواقعية الغربية، قد غرقت في حرفية وأخلاقية تامهة

ولسما بصدد عمق التأثير الثقافي، غسيسر الأوروبي، في آرائه وأفكاره المسرحية، بقدر ما نحن معنيون في هذا يستاق بموقفه من النص كرحل مسرح، رغم تواضع ممارسته المسرحية قياسا يعي سيتوسط لا مسكى أو مير خولد أو رينيها روزيها إن/شهرته كانت نتيجة كتاباته لبطرية .(19) وقد يكون لغموض لدى اكتنف افكاره حيول امتسرح القسوة» و «المسرح الطقسي» و «نقاء المسترح وشيعتريته » نتيسجية تواضع المارسة المسرجية، لأنها تشكل، كما هو معروف، اختمارا حقيقيا لأية أفكان بطريه من حيث حلاؤها وقابلته بلحياة و تنظييو

اللهم أن حملة أرتو على النص (اللغة) لم تتوقف، ولم يكف عن نعت لغة النص المسترحى بالديكت اتورية ، متؤكدا أن إخضاع المسرح للنص كان أسوآ نتيجة ما يشهده المسرح الأوروبي، من تعقيم على الخشبة ولداك لن يكون في مسرح آرتو النموذجي أية مسرحية مكتوبة، وإنما ارتجال عن موضوع ما فقطه (20)

ويقارن أرتو بين المسرح الأوروبي و «مسسرح بالي» الشسرقي من حسيت استخدامه اللغة فيقول «ينتمي العرض الأول في مسسسرح بالي إلى الرقص والعماء والبانتوميم والموسيقا، ولا ينتمي إلا قليلا جدا إلى المسرح "كما نفهمه في أوروبا كما أنه يعيد المسرح إلى مستوى الخلق المستقل الخالص، من زاوية الهذيان والوهم والحوف» (12)

ثمة أزمة يعيشها أرتو مع اللغة، كوسيلة أو كأداة تواصل مع الأخر إنه لا يثق بها على لاطلاق، إنها غير قادرة على التعبير عن آراته وأفكاره ومشاعره العميقة، والكلمة عند آرتو أعجز من ان تحمل وتصل بالخبيرة الإسسانية إلى أقصى مداها، أو إلى غايتها الوصول إلى الاخر، ويذهب آرتو إلى أبعد من ذلك إذ يصم الذين يتمتعون بالسيوله النعوبة إلكسارة على إنشاء الخطاب السلس) بالكسل الدهني والفطري؛

وقد تفسيسل للغيلة الهالالم على المتفرجين، بكل ما كان يحدثه الطاعون وادوت الأسود، على المقرون الوسطى، من تعب وحيشان حسدي وأخلاقي وعقلي بين السكان الذين كان يعصف بهم» (22) إشاعة القسوة، التي كان يجار بها آرتو (مسرح الفسوة)، وربما أن الصوت والحركة وحدهما القادران على سرعة أو تسريع تلقي هذه القسوة. وإذا أضيفت الصورة (المشهدية) إليهما، تنجلي ملامح مسرح آرتو، وخطوطه الرئيسة.

من الصعوبة بمكن الرعم بالوحه لمستقل أو ربما بعبارة أدق، بالاتحاه المتشكل، إخراجيا لأنتونين آرتو لم بحس دفء التجربة الحية العمية، ولم بدنٌ من ستانيسلافسكي أو ميرخوك،

أو حتى رينهارت ولم يفلح في إنجاز نظام أو رؤيا متماسكة أو منهج سواء على صعيد الممثل أو المخرج، ومع ذلك فقد أشاع روح التمرد، و طلق الخيال، أما مرآته الإخراجية فلم تكتسب هويتها الناحزة والنص لم يكل أكثر من لعة مسيدة

لعل آر تو، ليس الوحيد الذي أثر في البولوني يجي غروتومسكي (1933 -) الدى أثار في الستبنات حدلا حول تحاغة منهجه في تحقيق فكرة «المسرح الفقير» و «المحش الكاهن أو القديس» بيد أن غروتوفسكي أقر لأرتو بصرورة العودة إلى الينادية الأولى (الطرار البسائي، بطفس) جين کيان المستنزج حييز ۽ امن الابنية شفاهية والروحيه والدينية والممثل كاهنا أو ما يشبه الكاهن ولقد أو على عروتو فسكى في دراسة فن المثل، فكان لديه منهج فلوامله ممثل، سليلد سحد علم الي بيان عبيها الايمارعية السلطة احداقا الاؤثرات كلها وعناصس لعرض المسرحي كلهاءأو ما يقي منها عارج دائرة بقوده (لا ديكور ولا ملابس أو إضاءة أو ماكياج أو موسيقا).

مسرح فقير يهيمن عليه ممثل، من طينة خاصة، وفي الطرف الآخر المتعرج «لا يهدف مسرح عروتو فسكي إلى تلقين الممثل إرشادات وقواعد، بل جل ما يرمي إليه مساعدته لكي يكون ناضجا عن طريق التوتر المبالغ به، والتجرد المطلق والكشف أو العري الباطني» (23) من الصدمات منها صدمة رؤيته لعدد من أساليد المراوغة والأنماط التي يتبعها من أساليد المراوغة والأنماط التي يتبعها ثم صدمة معرفته بأنه يمتك عددا من الامكانات والمهارات التي لم يستغلها، ثم صدمة إرغامه على التساؤل لماذا هو صدمة إرغامه على التساؤل لماذا هو

معش أصبلاء

هذه الصدمات هي التي تضع المثل في مواجهة داته، وهي التي تميط اللثام عن طبيعة هذا الفن، التي تتطلب منه التفرغ له واستبطانه والانقطاع له وعليه أن يقوم بجملة تدريبات جسدية ونفسية هدفها النعلب على المعوقات التي يضعها الجسد أمام نشاطه النفسي.

وإزاء هذا التركين على المثل ودوره، يبدو غروتوفسكي معتبالا في علاقته كمحرج بالنص المسترحي، يقتون غسروتو فسسكي «إن الكشيس من رواد مسرحه يدهشون لانقطاع الصلة بين مسسرهم والمسرح الأدبي أو النص المسرحي من أهداف المسرح التقليدي المصافظة على النص والإنقاء السندم وتجسيد أفكار المؤلف أمانحن فعلى العكس من ذلك، نؤمن بقيمة المسرح الذى سماه البعض تلفائيا ؤوافي يتقتبيري أن النص أحد عناصر الورض الاسراسي وإن لم يكن أقلها أهمية، لكن للمخبرج حرية التصرف بالنص، لكي يستطيع التعبير عن التغيرات بوسائلٌ مسرحية بحشة ، إلا أنه يصافط في الوقت نفسه -على سحر الكلمات ويراقب باهتمام كيف

هذه المعالجة الحرة للنص هي الخطوة الأولى الصاسمة لتحرير المسرح من العنودية الأدبية، ومن ثم يصبح النص، الأرض التجريبية التي يعمل عليها المخرج المبدع، ومن الطبيعي أن يكون النص الحديث محدود الأثر، إذا لم يكن مستندا إلى تكنيك أدائي جسديد كل الجدة (24)

النص إذن مادة للتجريب، وبالتالي فإن قيمته الأدبية والفنية مرهونة بقابليته للتجريب، ويبدو غروتوفسكي،

في هذا السيق، قريبا من ميرخولد، الذي نزع عن النص قناع القداسة، وطرحه كمادة خام دون أن يلغي الكلمة، كما فعل آرتو، ولكن الثلاثة ملتقون حول زيف الواقعية وقصورها.

ينفرد غروتوفسكي بطريقة تعامله، أثناء التدريبات، مع النص، فلقد جرت العادة، لدى كثير من المخرجين، أن يبدأ المصرج بقراءة النص مع المعثلين، أمه غروتوفسكي فإن المثل عنده، يبدأ بالصمت لأنه أجدى من النص المكتوب، وتأسسيسسا على ذلك، يتسر اجع النص نيخلى الطريق أمام العملية النفسية التي تتم داحل المثل، بعبارة أخرى يسعى لمهرج عبر المثل، بيس إلى إعادة التاج لنص ، بل إلى مو احهته ، ليس مطلوبا من بلم بل الدي يؤدي دور هاملت، تقديم هامنت أو عرضه أو الدخور في إهابه. وإنها مو الحهقه ومقابلته. ويترتب على مسترع هذه ألمواحيهة الإضافة والحذف وترتيب الشاهد زريما تعيير بعص الكلمات

هى مسسرحسية «الأمسيسر الوقى»
لكالديرون يظهر البطل كشهيد وضحية
من ضحايا محاكم التعتيش الأسبانية
في القرن السابع عشس وضع البطل
وهو سمه عار إلا من مئزر يعطي بعض
جسده، على لوح مخصص للتعذيب
والجلد، حيث يراه المتفرجون من الاعلى
وكأنه في غرفة عمليات أو حلبة
مصارعة

و المسرحية المذكورة، كنص، لا علاقة لها بمحاكم التفتيش، من قريب أو بعيد، والكديرون دي لا باركما لم يطرق ممثل هذا الموضوع، بيد أن غروتو فسكي كيف النص مع خطته هو أو فكرته هو. إدانة محاكم التفتيش،

النص في مرآته ليس مطابقًا للأصل، وهو ليس مترجما أو منفذا

قد يكون الألماني برتولد بريخت (1898 .1956) إذا ما قورن بهؤلاء، حالة مريدة وحاصة، يصعب الوقوف على نظير لها في المسرح الحديث فبريخت لم يكن مخرجا فحسب وإنما كاتب، بل لعله يعيد إلى الأدهان صورة رجل المسرح، الذي يحمع بين النظرية والممارسة العملية كانت النظرية المريختية تكتمل وتعنمي بالمنارسة العملية، بمعنى أن العرض المسرحي، كان مرنا متحركا في علاقته بالنص المسرحي، وتشي علاقة بريخت الانتقائية بالنص (اقتباسا وإعدادا) برغبته في امتلاك مادة سريعة التكيف مع تصبوره وطريقته وفهمه للمسرح فكرا وجمالية

ومى الوقت الذي كان بتلمس مي النص الأفكار السياسية والاحتماعية، يتى بىسىم مع رۇ سە برىدە بولېت كال يحرض على نفه تالد عاد المالة وكأنه يقيم نوعا من التوارن بين الكلمة وعناصير العرض النصرية، ويحمّل هذه الأخيرة دلالات تغريبية تسهم في حلق التناغم بين مسترجه الملحمي (نظريا). ومؤثراته التطبيقية، إذا صح هذا التعبير، لم يتنصل ولم يكن بوسعه أن يفعل دلك من الكلمة وهو الشاعر، لذلك فإن كتابته المسرحية نوع من الكنابة الحركية، التي تحشر ذاتها، عبر قابليتها للأداء، الرسالة السياسية الاجتماعية، التي يحرص مسرحه اللحمى التعليمي على مرونة تنقيها، لا يمكن أن تفعل فعلها، إلا عبر الكلام النص (الكلمة) لا يمكن تجاهله بالنسبة ببريخت ولايمكن إقصاؤه لكن في الوقت نفسه، لا يمكن إطلاقه.

قىد يلتىقى مع مىيىر كولد، من حيث

صبرورة تكييف ننص وحبرية تتعامل معه، مم الأخذ يعين الاعتبال، اختلاف زاوية الرؤيا منهجيا للكتابة المسرحية والعرص المسرحي وقد يكون قريبا من ريبهارت الذي خبر تجربته عن كثب، من حليث التلوكليند على بصبرية العلمل المسرحى وقديكون قريبا من ارتوفي كشف الدور المخادع الذي يلعبه الإيهام في المسرح، وزيف الواقعية، لكنه يختلف عنهم جميعا في فهمه لرظيفة المسرح وأدلجة هذا الفهم

يتمامى النص (الكاتب) بالمحرج في حانة بريحت، وينتفي التقابل الذي يبرز لدى المحرجين الأخرين

ليس المسترح تصنا ومتخبرجناء ومع استمالة احتزاله إلى العلاقة بينهما، إلا أن السبرورة السريضية الإساعية نفي السرح في نقرن العشرين، تحددت معالمها الرئيسية عبر قطبي هذه العلاقة



منظر ج ن سئيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطعيق ترحمة محمد حمول دمشق وزارد بتقافه 1997 ص 24.

2 المصدر السابق ص 26

ق يمكن العبودة إلى عبدد من المراجع التي تتعاول الاخسراج منهسا أسس الإخسراج للسيرجي ألكستندر دينء ترجمة سعدية عبيم، القاهرة، الهيئة المصبرية العامة للكتاب 1975 المضرج في المسرح المعاصر، الكويت المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، سلسلة عالم المعاجر فالماء العاليات 19 لـ 1979 ، الفكرة الإخراجية، أوسكار ريمز، ترجمة د نديم معلا ـ دمشق المعهد العالى للعنون

المسرحية 1986ء

حالاوى ماريان، دور المضرج في المسرح ترجمة لويس بقطره القاهرة هيئة الكتاب 1970.

4نقالا عن ج ل ستيان مصدر سابق، ص 49

قالات خطب المسائد خطب المسائيس المس محادثات ورسائل) موسكو دار الفن 1953 ـ ص 508 (باللغة الروسية)

6. المصدر السابق، ص 508 ـ 509

7- المصدر السابق، ص 339-340

8. بميروفيتش - دانشنكو (مقالات، خطب، مصطادثات، رسطئل) دار الفن موسكو 1953 من 256 (باللغة الروسية) -

ولريد من معرفة طبيعة نظام ستانيسلافسكي يمكن الرجوع إلى كتاب تلمحده ألكسي بوبوف، التكامل الفتي في بعير ص المسيدي، دميشق، والبطيب ، مصدر سابق، ص 483. وررةانقهه 1976 م حدد مرحد

> 10 يلاحط ال ستا عسم مسسى على واستع لصبير معرف للم الصالعي زعن يصفى وقد اتاح لميرخولد رغم موقفه منه إمكانية أن يجرب أدواته العبية، بأن أعطاه ستوديو خاصا به.

> 11- انظر مسيسر خسولد «قي القن السرحى، ترجمة شريف شاكر، بيروت دار القارابي، 1979، الجيزء الأول والجزء الثاني

> > 12. مصدر سابق، ص 509

3، نقبلا عن كاترين بلسر يتون، مسرح ميرخولد وبريخت ترحمة فايز قرق ومراجعة وتقديم به نديم معلاء دمشق المعهد العالى للقنون المسرحية 1997، ص 101، ويجد القارئ في هدا الكتاب محاولة للكشف عن مدى تأثير ميرخولد في بريخت، ومدى تأثير الفن

الروسي في العسرب، أوائل القسرن العشيرين، وهناك تحديد لتجليات هذا لتأثير ـ ميرخولد في بريخت بخاصة ـ من خطلال تشطابه الأسس النظرية والعرض المسرحي.

14- بلصدر السأبق، ص 15 | 16-14.

١٥٠ انظر كشاب «في الفن المسبوحي» ترجيمية ستريف شتاكن مصندر ستعق بكرد

16. ريتشاردفاعنر (1813،1883). كان يهتم بالموسيقا والدراما اهتماما خاصا دفعة في النهاية إلى الدعوة لإقامة تركيب بين الفنون كلها بحيث يشغن كل منها حيزا من العرض المسرحي، ويحيث مكون متوارية ومتوازنة في تأثيرها على

17-الدرا . بيئة بين العطرية

ها بهلا عن الصدر السابق ص 485.

9]؛ أُمِنِيْنِ أَنْنَابِينَ مُسْرِحِينَ عَامَ 1933 و2521 صمهما كتابه الشهير «المسرح وقرينه وقد مرحمت الكتاب إلى العربية د. سامية أسعد ونشرته دار النهضة العربية - القاهرة - 1973 .

20 انظر الدراما الحديثة ، مصدر سابق، ص 328,

21 المسرح وقرينه، أنتونين آرتو، ترجمة سامية أسعد، دار النهضة العربية القاهرة ص 45

22 الدراما الصديثة بين النظرية والتطبيق، مصدر سابق، ص 327

23. سنامي صبلاح، غيروتوفيسكي والمدثل القديس، منجلة المسرح (نادي المسرح) العدد 5 اغسطس 1980

24 سمير عوض، نحو مسرح فقير، مجلة المسرح، القاهرة، العدد 71، أبريل 1970



النص المسرحي لغة قادمة لعالم متغير

فهدردة الحارثي

- نص نكتبه، نص يكتبنا ، نص يعبرنا، نص تعبره، نص تبحث عنه ونص يبحث عنا.
- لكاتب المسرحي يتجول في الحياة يغني للطرق والأرصفة ووجوه الناس يتأمل كل المخلوقات، ينطر، يسمع، يفكر، يحلل يتماهى، يجادل، يناقش، يسكن، يغوص، يبحر، ينسس بعمق ، هو في محاولة دائمة للبحث عن اقتناص الفكرة الني قد تنبت وقد تموت، حسب طروف مناخية زمانية مكانية مزاجية.
- هي مكرة ما نصطدم بها في وقت ما، نتحرك منها ولها وبها وفيها، نتفاعل معها، نلونها، نعطرها، نزدهي بها، نتعامل معها عندما يتم اقتناص الفكرة فكرة ما الأفكار الملقاة على قارعة الطريق، تحتاج لصياد ماهر يجيد قراءة الأشياء.

وما أن يتم له فعل اقتناص هده الفكرة حتى بسارع الكاتب بكتابة نصه وتحويل الفكرة إلى أفكار وأشكال متداخلة مترابطة متماسكة إنه سيحولها في ساعة في يوم في شهر في سنة، تتدفق الحروف تتبعها الكلمات تترابط في جمل مكونة دلك البص المدهل واللا مدهل المدهش والعادي ، هو يكتب نصه وفق منهج ومدرسة ودون منهج ومدرسة قد يكتب نصاً تقليدياً أو ملحمياً، أو تسجلياً، أو يكتب نصاً عبثياً، قد يرجع للتاريخ ليكتب عن

مسرح الحكواتي والاحتفالية والسامر والحلقة، قد يكتب نصاً من مسرح الدهشة أو الجريدة أو مسرح القراءة، قد يحلط هدا بداك، للبحث عن تأسيس معملية النص الجديد.

من هذا النص المسرحي ننطلق لنفسر ونحلل ونناقش ونتناقش، لن أعود هنا لمادة النص من حيث البعد التاريخي أو الجغر الله أو الجمالي، لن أحل نصوصاً، لن افكك وأعيد بناء البناء لغرض نقدي ، بن سأدهب مباشرة نحو مسرح المستقبل هذا الذي تنطلق منه وإليه ومنه وعنه في موضوع ندوتنا.

- إننا أمام عالم متغير متبدل سريع الركض نحو اتجاهات متعددة وكل يوم يمر بنا يجعلنا نلهث في الركض حلف كل هذه الاتحاهات، لأنك ببساطة شديدة لانستطيع ان نظلو اقتاً وكل الأشياء تركص من حولك، نحن في عمق دوامات من التغيير وإعادة الهدم والبناء لعالم جديد، عالم له فكره وتكوينه وبنيته الحاصة به ولعل من أكبر مشاكلها أنها بنيه متحركة لاقر از فيها، وهي بحاجة لتكوين قادر على استيعات متغير انها السريعة في كل المحالات وفي كل تفاصيل الحياة من حولها، فقط دعونا تنظر لامرين هامين جداً وهما؛ صرعة الاتصالات وتقنياتها وشبكات التواصل وماينطلق منها ولها من حلقات دائرية تتشابك مع بعضها صانعة دوامات وبقلق ولست أود أن أنساق حلف تحليلات سياسية أو تقنية أو وبقلق ولست أود أن أنساق حلف تحليلات سياسية أو تقنية أو العربي كجماعات وأفراد، لكني أتصور أن كل ذلك سيحمل في العربي كجماعات وأفراد، لكني أتصور أن كل ذلك سيحمل في طياته تحولا في الخطاب المسرحي على كافة مستوبات الحركة

به شكلاً ومصمونا، همن غير المنطقي أن يتحول كل شيء حولك وتبقى أنت ساكنا أعتياديا لاملامح للتغيير بك وإلا لنحولت لكائن حامد لاحر آك به.

- لقد مرت بنا اسماء مئات المؤلفين المسرحيين العرب، الدين قدموا للمسرح المرسى تحارب فيمة وهامة واعتيادية وفاشلة ومرت بنأ أسماء كثيرة كان لكل منهم تحربته الخاصة، لكني ساقف لوهلة عند تجربتين هامتين للغاية في الكتابة النصبية المسرحية الأنهما خضعتا لتجربة جمعية أشترك فيها جيل خلف جيل من الكتاب ولها ملامح واضحة من حيث البناء النسقى لها وتكوينها، تجربة المسرح العراقي بكل التراء اللقطي واللغة الشاعرية العذبة التي كادت أن تحيل النص لقصيدة شعرية طويلة لا تمل سماعها وناقش بعمق تحريته الانسانية والسياسية والحياتية، وتجربة المسرح التونسي الدي أوغل في إستخدم لغته المحكية ذات البعد الموسيقي واستمتع بها وهو يقدم لثا يوميات الليل والنهار دون تكلف مصتنع ودون رتوش كثيرة تبعده عن جمهوره.

بينما تناثرت تحارب كتابة النص العربى الفردية هنا وهناك وكان لكل كاتب تحريته الخاصة به التي تسنطيع أن تقيسها إذا تمددت وتنساها إن اتكمشت،

- أعود لأقرأ ملامح نص مسرحي عربي جديد أجده الان واصحا أمامي في العديد من النصوص السرحية التي يكتبها الشياب الجدد في عالم الكتابة أوحتى كبار الكتاب الدين تحركوا مع الحراك الجديد وانطلقوا يكتبون بنسق جديد ومن أبرز هده الملامح اسوقها هنا على عجل وإلا فإن كل ملمح لها بحاجة إلى بأب مستقل ہے البحث والدراسة :

عصر الصورة اهتم النص المسرحي الجديد بالصورة فالكلمة به لها علاقة مباشرة بالصورة في تقنية الكتابة وفي مشهدية الصورة نفسها ، وهي مولعة باشعال فكر المحرج والدراماتوح والسينواغرف وكافة عناصر العرض بالاشتعال بها وفيها ومنها ولها.

- بعد أن كانت الأسئلة محور في البناء المسرحي لفترة طويلة نظرا لطروف سياسية ورقابية واجتماعية واقتصادية، تحل الجدليات محل الأسئلة لتناقش القضايا، ليس لأن الأمور تبدو واصحة أكثر الان ولكن لأن مستويات الحرية وسقفها ارتفع قليلاً أو كثيراً حسب حالة العباد والبلاد، واستطاعت محركات الأحداث أن تشعل الجدليات عوصاً عن الأسئلة .

يبدو لي أن نصوص القد ستعمل كثيراً على لفة الإشارة والدلالة وستكول مفاتيح اي نص مسرحي منطلقة من البحث في لغات الإشارة والدلالة، أكثر من لفة النص المحكية، وسيكون خلم النص نص، وداخل النص نص، وحول النص نص، ذلك مابدا لي من قراءات متنوعة في النص المسرحي القادم الذي تبدو ملامح اشتغاله على هده اللفة واضحة في نصوص شابة كثيرة النص المسرحي القادم سيكون منفتحاً على الكثير من المفاهيم ولن يقوم على سلطة اللفة ولا على الحوار فقط بل سينطلق نحو التعامل مع مكونات جديدة اصبحت من ضرورات الحياة العصرية حتى اللفة ستبدو محتلفة ومتاثرة بلفة همين صنعها عالم اتصالاتي جديد.

اللغة في النص، الصورة في اللغة، الأفكار في الصورة، الأضوات، الأفعال، فعل البخكي الجامد والمتحرك، فعل البناء

الواضح والمتخفى، فعل البناء الدرامي الذي سيشكل نفسه في صورة جديدة من حيث الشكل والمضمون.

- كان الكاتب المسرحي يعمل في نصبه مع مخرح أولاً ثم مع ممثل لكنه في صورة النص القادم سينوب تكويسه مع مخرج ودراماتوح وسينوغراف وممثل، ستختفي لفة التخوين في قراءة البص إخراجيا وستتحول للغة شراكه يشترك فيها عدة شركاء يعملون على تكاملية العرص المسرحي سيتم حدف الكثير وإضافة الكثير بتعاون منه أو دون تعاول لذلك أتوقع أن تختفي النصوص المطولة التي يستعرض فيها الكاتب نمط كتابته لنصوص محتزله أقل مادة وأعمق توجها نحو الفكرة والفكرة فقط.

عامل الرمن سيلب دورا هاماً في البناء للنص السرحي فيسبب ظروف متعدده أصيح الوقت المثالي للمسرحية في حدود الساعة في معظم الأعمال المقدمة حاليا ، لذلك سيحدث فعل التعامل الكتابي مع هذا الرمن في معظم التصوص مما سيفرص على الكاتب واقعا ينسجم مع هذا الزمن وإن كان الأمر ليس مقياساً عاماً، لكني أتصور أن دلك سيحدث.

هِ المسرح التجريبي سيطرت سلطة العرص وكادت تذهب بالكاتب المسرحي بعيدا ليصبح فقط من ضمن مواد العرض وليس الحجر الأساسي في اللعبة المسرحية ، لكني لااتصور ان ذلك سيدهب بعيدا في اتحام النص المسرحي القادم، غير انه ستكون علاقة الشراكة أكبر في تكوين العمل السرحي، لن يكون للكاتب المسرحي البداية والنهاية كما كان، لكن دوره لن يختفي بل سيتنامي في ظل مجموعة تعمل معه، وسيضعف في طل عمله ممردا دون مجموعة.

ي زمن الشعارات الجديدة الثورة والحرية وسقوط ملوك الطوائف والشرق الأوسط الجديد، وأجيال الشباب التي تتكر تجرية من كان قبلها، وجيل قديم يحاول أن يلحق بحراك يعطي له شرعية البقاء، سترتبك الأمور قليلاً، نحتاح توقت كي نقرأ الأشياء ونحللها ونرى هن كانت ننا أو علينا.

- هذه مجرد تصورات طرحتها في نقاط جازماً أن كل تصور منها يحتاح إلى بحث خاص به، لنصل لتركيز أشد كثافة من مجرد العبور بها لإشعال البحث والسؤال والجدل حولها ومنها ولها،

- أخيراً أدكر تجربة لازانت عائقة في ذهني بطلها الدكتور أحمد العشري رحمه الله، عندما كتافي مهرجان مسرحي خليجي في الكويت في 97 تقريباً، كانت حرب الخليج الاولى والثانية قد حركت الكثير من الأمور في الخليج العربي، لكن العروض المسرحية ظلت على حالها تبحث في مادة التراث دون عمق، كان الدكتور العشري ينتظر وقتها عرضاً عبثياً يباسب ظروف مايحدث كوضع طبيعي لكن دلك لم بحدث، وعندما قدمت وقتها مع فرقة مسرح الطائف عرص مسرحية (الفنار) صرخ عقب العرض أخيراً، أخيراً وجدت مسرحاً عبثياً، هل كنت بحاجة لكل هدا الوقت حتى يأتي عمل عبثي؟ ماهده الاستجابة البطئية ؟

- فهل سيتحرك المسرح العربي وفق ماحدث ويحدث، أم ان الاستجابة البطيئة ستكون حاضرة أيضاً هنا.

النص المفتوح النصالمغلق

د. محمد عبد المطلب

ردد الباحثون، في مرحلة الحداثة وما بعدها - مصطلحا مزدوجا يجمع متقابلين لفويين على صعيد المفارقة هو (النص المفتوح والنص المغلق)، ويبدو أن صاحب الفضل في إشاعة هذا المصطلح هو الإيطالي (أمبرتو إيكو) في كتابه

(العمل)المُفتوح)سنة ١٩٦٢^(١).

وهي إطار مجمل، يقصد (بالنص المفتوح) ذلك النص المحدد المسدر، والمعدد المستقبل، والمعدد المعنى، لكن تحديد المعنى لا يوقف مجموعة التفسيرات التي تلاحقه، ولذا قيل عنه (النص المفتوح).

> أسا (النص للعلق)، فسهس ذلك النص الغسائم الدلالة، ويرغم ذلك فإنه لا يحتمل إلا تقسيرا وأحدا، وقو منا يلامظ بوضنوح في النصنوص القنانونية، والعلمية، وعلى مستوى الأدبية نالحظه في النصوص البوليسية وما يتصل بها من روأيات الجاسوسية.

وهذا الوعى الحداشي لمفهوم (الانقتاح والامعلق) يفاير منا شناع سنايقا من تحديد معرفي لهدين الدالين عدما يرتبطان بالنصوص الأنبية، إد إن (النص المفتوح) كان يطلق على النصوص السربية والموارية التي لا يكون لها نهاية محددة، إذ يظل النص مفتوحا لاستقبال النهاية التي يقترحها المتلقى، أما النص المغلق، فكان يرتبط بنصوص النهايات المصددة، وإن رأى بعض النقاد أن هناك مدرة في منثل هذه النصوص، بحيث تكون مغلقه إعلاقا محكما على نهاية بعينها، وينظرون في هذه النهايات بوصفها إغلاقا مؤقتاء لأن كل بهاية صالحة لأن تكون بداية جديدة،

ويمتد مفهوم (الانفتاح والانعلاق) إلى النص الروائى أيضا – على نحو أكر، فعدما تعمد الرواية إلى تأسيس عالمها الداخلي بها، عانها ~ أحياما - تلغى العالم المحيط بها، أو ترحله، ومن ثم يشد للؤلف المتلقى إلى عالمه الروائي المستقل ذائماً، أي أن المتلقى يهاجر من عالمه إلى عالم الرواية، وهذه تسمى الرواية (المغلقة)، لأنها تخلت عن

الواقع الخارجي وأصبحت هي حقيقة وجودها في ذاتهاً، ولا كذلك الرواية (المفتوحة)، مثل الرواية التاريخية، ورواية الفكر والموقف، لأنها لا تعمل على نقل المتلقى إلى عالمها كليا، بل تضعه في حالة ترددية بين الخارج والداخل (١)

أما كلوفسكي، فإنه يتناول بناء القصنة، ويماين بین شکلیں

الشكل الأول. ويمكن أن نسميه (الشكل الأفقى)، وهو الشكل القالب على هذا الحنس الأدبي، وهو -في الحقيقة - ينتمي (للشكل المُفتوح)، حيث يسير السرد أفقيا حلال السلوك المتماثل للشخص، وخلال نتايم الأحداث،

الشكل الآخر ويمكن اعتباره (الشكل المعلق)، لأنه يمتمد الدائرية، حتى ولو احتوى على بعض التعارض، حيث تكون البداية هي النهاية، كأن يندأ النص ببيوءة، أو تكهن، يتحقق في النهاية رغم ما تبذله الشخوص من جهود للحلاص من هذه النبوءة، أم هذا التكيير (١٠) أو هذا التكهن

معنى هذا أن (الانفتاح والانفلاق) يتعاليان على البوعية، ويلمقان بالنصية، وكل نص هو كتابة، ويوصفه كتابة يستدعى قارئا ماء والقراءة - بطبعها لا تقدم اليقين، وإنما تتبح قندرا واستعبا من (الاحتمال)، فالنوعية تنفتح على النصية، والنصبية تنفتح على الكمالة، والكتابة بنعتج على القراءة، والقراءة تتلارم مع الاحتمال، وليس الاحتمال إلا

الوعى الحداثى لمفهوم الانفتاح والانفلاق يغاير ها شاع سابقاً من تحديد معرفي لهما عندما يرتبطان بالنصوص الأديبة

تعدد الناتج الدلالي مرة بعد أخسري، ويرى (بول ريكور) أن القراءة تعني ربط خطاب حنديد بخطات التصء وهدا الربط الدي يصبل خطابنا بحطاب، پشتی بنان فتی النصية داتها قدرة أصيلة على الاستنتاف أي استثناف الإنتاح – وهي سمة النص المفتوح الدي يقدم التأويل بوصفه اليته المسوسة (ع)

ويخسالف تودروف هذه المفاهيم شيئا من المضالفة، إذ يجسعل (العلق) من لوازم

النص الإنداعي قحسب، بينما يجعل (الفتح) لنص النقيد، لأن نص النقد ليس له تهاية، ذلك أنَّ النقاد يتـــتــابعـون، ولكل منهم قــراعته، ولكل منهم رؤياه وتحليلاته (۵).

ويلحة بارت في تحديده لمفهومي (الانفساح والانغلاق) إلى عقد مشابهة شبقية، إد إن النص المغلق يساوى علاقة جنسية عير منجبة، ولذ فهي علاقة محصورة في ذاتها، أما النص المفتوح فإنه يساوى علاقة جنسية منجمة، فالمتعة تمتد من الفعلى إلجنسي إلى مانجته الذي ينتجدد مع

ويما أن أمبرتو إيكو هو صاحب العنصل في إشاعة مصطبع (الفقاح النص وانغلاقه)، فسبوف بتوقف معه قليلا لاستحضار مجموعة ركائره ومقاهيمه التي طرحها في كتابه (القارىء في الكاية) (*).

أشار (إبكو) إلى أهمية (تأهبل المتلقي)، وهو ما يقوم به بعض المؤلفين عندما يقدمون إنداعاتهم، حيث بعملون عنى حاملة المتلقى بقدرات تساعده على استقدل النص، وتؤهله لمدّبعة نو نجه، وهي قدرات كيفية وكمية، احتماعية وثقافية، ويترتب على ذلك أن توهمه النص لنمستنقى يأتي على بنصو تنازلي أو تصاعدي، فقد يبدأ بالصبغار ثم الكيار، أو الأبياء ثم الآماء ثم الجدود، وقد منصول التراتب إلى طبيعة طبقية، حيث يتوجه النص إلى العبقة الدبيا من المجتمع، ثم الوسطى، ثم السرجوارية، وقد يكون التراتب ذًا طبيعة ثقافية، حيث يتوجه النص للأميين لذين حصلوا قدرا محدود من القراءة و لكتابة، أو

لنقل. أنصاف المتعلمين، ثم المتعلمين، ثم المثقفين ثقافة عامة، ثم أهن الإختصاص، وقد يأحد التوجه طبعة فتُوية العمال، الفلاهون، لنجار، رحال الصناعة والرراعة، وقد يكون التراب ذا طيبعة حضارية البدائيون، العالم الثالث، العالم المتحصر، ويمعد لتراتب إلى العقائد أهل القطرة والملاحده، الكتابيون إلى غير ذلك من أشكال التلقي (٧).

ويرغم تحفضنا على مقولة (تأهيل المتلقى) التي لا ندرى كبعينها وحنودها، برغم ذلك فإن ما نستطلصه مِنْ كَـلامِ (إيكو)، أنَّ المؤلفين يوجيهون أحجيهم الأسلوبية، وإحالتهم المرجمية إلى قارىء قد حددوم سلفاء وجعلوه بمثانة لوحة استقبال مهيئة للتحاوب مع النص المشحون برغمات المؤلفين وانفعالاتهم وأفكرهم، أي أن المتلقى يصبح صدى للنصبة، وفي رأيت أن هذا الموقع يجعل المتلقى لوكة استقسال سنالبة، ومن ثم قبار الفتياح النص يكون أحياديا، يتمرك المعنى هيه من البص إلى المتلقى فحسب، أما إداأر دالمؤلف نقل المتلقى من معطقية السلب إلى منطقته الإنجاب، فرنه يستدعى مجموعة أدوات تعميرية، ونقبيات سائية تصفق له هذا النقل، كأن يعمد إلى طرح الأسئلة الملغزة كيف حدث ذلك؟ ولماذا حدث؟ ويم تواجهه؟، أو يعمد إلى زرع أنشية التوجع والتحسر لإثارة الانفعال

لقد ضباع كل شيء، انتهى إلى مصبيره الأبدى، أو ررع أبنية الرعب والفزع إلى عير ذلك من الأدوات

وعملية بقل المتلقى من السلب إلى الإيجاب تتوظيف مثل هذه الأدوات والأسعة، قد تستحيل إلى نوع من المناشرة السطحية السيادجة، ومن ثم قان مأعليتها تكون أكثر تأثيراً، وأوعل في الإنداعية عدما تكون ملحوظة قيما (بين السطور) أو بكون (مسكوتا عنه).

وبالصرورة، قال ردود الأقعال التي تصدر من للتلقى ستكون محكومة بأضقه لمعرفي والشقامي والأيديولوجي، فلو قرأ المتلقى نصبا سرديا مثل نص (موسم الهجرة إلى الشمال) للروائي لسودني (الطيب صناح) فستوف يلحظ السيرد وقد أل إلى سؤال مصمر يكاد يستوعب محمل الأحداث، ودلك برصد لعظة (عرق مصطفى) أولا، وموازيها (لحظة عرق الراوي) ثانيا، ولحظة الفرق كابت محصورة في مساحة مكانية بين (الشاطئ الشمالي والشاطئ لْجِنوبِي)، واستنصال العرق إلى حبالة معشة، عن سينجح الراوي في الوصول إلى الشاطئ الشمالي،

أو بنتهى أمره بالغرق بين الحنوب والشمال؟ لقد توقف النص تاركاً للإخشمال أنّ يستيطر، وناركا المتلقى حربة اختيار الاحتمال الدى يتوافق مع تكوينه الداخلي و لصارجي الدي تابعياه، مإذا كان المتلقى يتعنى أيديوارجية مستحة عبي حضارة الشيمال، فإنه سيوف يضبع الاحتمال الذي يلائمه يوصبول الزاوي إلى الشاطئ ليزرع هناك حضارته التي جلبها من الشمال، وإذا كان يتبني أبدلوجية متغلفة راقصته الستنصيثات الصصبارة العبربينة وتقاليدها المنافرة لحضارة الجنوب، فإنه سوف يضع الامتمال الذي يريحه، حيث بنتهى النص بعياب الراوى غياما نهائب لتعبب معه مجموعة التقاليد التي خليها من الشمال.

معنى هذا أن انفتاح لنص وانعلاقه يكون رهنا بالمتلقى وقدراته الموازية لتقبيات النص ليشمكن من استنصلاص الذاتج على مستنوى الشكل، وعلى مستوى المضمون، بصريحا أو تأويلاء

لعل هذا يقويد إلى ما يقصده (أمبرتو إيكر) بتأهيل المتلقى، أي إمداده بالسباقات والهوامش لتى تتبح له استقبال النمس في أفقه الصحيح أولا، ثم رقضه أو قبوله ثابيا خبلال انفتاح النص بالتصريح حيناء والتأويل حينا أحرء

لكن الذي بهتم له هنا هو أن المؤلف عبدما يصبع في اعتباره هذه الطبيعة التكريبية للمتلقى، ألا يمكن أن يضيب تقديره في الكفاءة المتوهمة للمتلقى، وانتماءاته التي أفضنا فيهاى وذلك مسبب في التكوين المسرفي للمسؤلف لا المتلقى، ومن ثم فسإن التأهيل المطلوب لا يكون للمتلقى وحده، وإنما يكون للسؤلف قبل المتلقى، والجيلال الكفاءة هذا أو هناك يؤدى إلى العلاق النص، بل ريما أدى إلى استغلاقه، فكثير من المصبوص المعلقة، لا يكون إعلاقها من أحادية المعنى، وإنما يكون من عثمته لتى لا تسمح المتلقى باستقباله مضلا عن الشاركة في إبتاجه، ومثل هذه النصوص لا يمكن أن تتوجه إلى القارئ العادي، أو حتى التموذجي، بل هي هي حاجة إلى قارئ (فوق النصوذجي والمشالي) بمسلك أدوات الإضافة المألوفة وغير المألوفة من شرح وتفسير وتناويل، واستحضيار للمرجعات التبريديية والأسطورية والفلسفية، وقدرة على كشف الأقبعة والرميوز حيتي يمكن الوصيول إلى العاتم الذي يستريم إليه، لكنها رحة مؤقتة، لأنها لا تقدم اليقين محال من الأحول، وربما لهذا كان (فاليري) يقول «لیس مناك معنى حقیقی لنص ما «^(۸))

تخبص من هذا إلى أن الوصيول إلى الناتج الدلالي في النصوص المُفتُوحة يكونَ على (التوهم) – عالت – ويقصد بالناتج من ما سيماه عبد القاهر الصرجاني (المعامي الثوامي)، ذلك أن المعني الأول بكاد يكون حرفيا ليس في ماحة كبيرة إلا إلى الكفاءة اللغوية، أما المعانى الثواني فإنها ملازمة السأويل، وكل تأويل بتصل بما سبقه من تأويلات، وبمهد لما يليه منها، أي أننا في النص المعتوج نصبير إلى منصموعية من التأويلات التي تنظر في النص توصيفه مجموعة من الطبقات الدلالية المتازرة، والتي يرقد معضبها بعضنا، ذلك أن مهمة المعنى الأول الإشارة إلى المعنى الثاني - كما يقول عبد القاهر -ولا شك أن مثل هذه الإشارة تتجدد مع تحدد الزمن والمكان والمتلقين،

وكما أن لبص المعلق يمكن فتحه بشروطه، فإن النص المعتوج يمكن أن يتحول إلى نص معلق، وداك عندمنا بعيب المثلقي المؤهل الذي يستاوي النص في طاقته الإنتاجية وأوارمه المعرفية، وأمل هذا هو الذي دفع واحد من متلقى شعرية أنى تمام لأن يساله. (لم لا تقول ما يفهم)؟، وقد أحسن أبو ثمام في الرد، إذ طالبه بأن يرتفع برعيه إلى أفق النص، أو لنقل. إنه كان يدعوه أن يؤهل نفسه الاستقدال النص، وأن يبذل جهدا في الاستقسال يواري جهد المدع في الإنتاج حيث قال له (ولم لا تفهم ما يقال)؟،

وليس في سنؤال السائل استقهام، ولم يكن رد أمي تمام إجامة عن سنؤال، وإنما كان سؤال السنائل إنكاراً الستعلاق شعرية أبي بمام، وكان سؤال أبي تمام دعوة صبريحة كي يؤهل المتلقى نفسه لاستلاك الكفاءة التي تتيح له أن يفتح المعلق.

> والعبجب أن هذا الموقف السلني من شعرية أبي تمام قد تكرر مع شاعار أخار لم يمهد في شعريته العلاق أبي تمام، هو لبحتري، فقد كان - أحيانا يثقل نصب على متلقبه، كما تُقل على المتوكل بعص أشعاره مثل قوله

فؤادى مسك مسلأن وسنترى فينته وعلان

عُن أَي ثَعْرَ بِينَسِمٍ وبأي طرف تحتكم

عندوا تعود الرواية إلى تأسيس عالمها الداخلى فإنها تلغى العالم المحيط بها ويشد المؤلف المتلقى إلى عالمه

الانفتاح والانغلاق يتعاليان على النوعية ويلحقان بالنصية، كل نص هو كتابة، وبوصفه كتابة

ومـثل هده المواقف لتي امتلأت مها كتب التراث يمكن أن تكون توثيقا لما ذكرت عن تودروف عندما ربط انقتاح النص بالخطاب النقدي على وجه العموم،

.*

وإدا كان تودروف قد ريط أنفتاح النص بالحطاب النقدى، فإن باحتين قطه قصصد ربطه (مأفق الاحتمالات) لتى تستوعد المتلقى باستجابته بكل مستويانها الأيديولوجية

والاجتماعية واللعوبة، وجدود هذه الاستجابة سواء أكانت مالوفض أم القبول(١٠٠).

أما ريفاتير، فإنه يحدد مسار تلقى النص عموما، والقصيدة حصوصا، بأنه تفاعل متبادل بين الترقع والمتامعة، مع تكبيف التفاعل بطاقة من التوتر والدهشة والحببة والسفرية والهزل، وتجنب الحزم القياطع، وإن كان مثل هذا التكيف يتناسب مع الرواية والقصة أكثر من الشعر.

إن النظر في تعلييق انفتاح النص وانغلاقه على أفق الاهتمالات، يقودنا - بالضرورة - إلى مفهوم (القراءة)، حيث هناك قراءة صحيحة وأحرى غير صحيحة، والأخيرة يجب استبعادها من أفق الاحتمالات، وأما الأولى فإن صحتها رهن بالتصرك في ثلاث دوائر - كما يقول بول هيرنادي،

- (i) القراءة الجمالية.
- (ب) القراءة الاسترجاعية التفسيرية.
 - (ج) القرامة التاريمية.

وكُلُ قراءة هي أفق للقراءة النالية، ومجرد حصر القراءة في البنية النصبية وحدها يؤدي إلى إغلاق النص، كما هو الأمر عند النيويين، سواء أكان الحصر خالصا للبناء الشكلي، أم للنابج الدلالي.

ومن ثم تكون القراءة الصحيحة هي لقراءة المنحصيحة هي لقراءة المقتوحة التي تسمح متبقق ملاحظات المتلقى الموجهة إلى النص، وذلك عكس القراءة المغلقة، لأنها لا تسمح بمثل هذا التدفق، وهذه القراءة الأخيرة لا تجد محلها المختار إلا في النصوص المعلقة كالنصوص القانوية والعلسفية.

وكل قاريء يدرك - من تلقاء مفسه - أن النص لا

يعصح عن نفسته إلا مع إعادة القراءة، وإمعال النظر، ومن ثم كانت كل قرءة أفقا لما تلبها من قراءات (١٦).

ولا يجب أن يغيب عنا ارتباط الأفق بالبعد الزمدى، لأن هذا البعد بعدل – في قليل أو كثير – من انفتاح البص على نواتج بعينها، وبخاصة عندما يطرح مجموعة من أسئلته حول واقع معين في زمن معين، لأن استحصار الإجابة يحتاج إلى استحضار الرمن أيصا، وكلما تعير الرمن، تعير المسئول عنه، وتغيرت الإجابة، هكل بص له أفق إنتاج، وأفق تلق، وهذا الأفق هو الذي يعدل سؤالنا النقدى من. ماذا وقال النصر؟ إلى، ما الذي يريد أن يقوله النصر؟

معنى هذا أنه لا يمكن القول موجود قراءة نهائية، قلكل عصر قراحة التي تربط المصر بتاريخه وجمالية تلقيبه، وهما يمكن القول إن التلقى قد تصول من الفردية إلى الجهاعة، وأصبحت فردية الإنتاج موازية لجماعية التلقى (١٠).

ويتسع نطاق الهماعية فتمتد من التلقى إلى (الرجعية)، دلك أن كل نص يرجعنا - بطريقة أو بأخرى - إلى بحر لا بهائي من المكتوب من قبل، مسحيح أن بعص أنواع الكتابة تصاول أن تثنى القارئ عن وصل النص المكتوب بالمكتوب قبله بواسطة الإلماح على معنى بعينه، وتوظيف إشارات بعينها، كما هو الأمر في بعض الرؤى الواقعية التي تغلق نصبها على واقع محدد لا تتجاوره، لكن من الصحيح أيضا، أن النصوص السليعية تتأبى على مذا الإغلاق، وتدعو القارئ إلى إنتاج المعنى من باحية، وربطه بما سبقه من ناحية أخرى، ذلك أن باحلية حريصة على حرية (الأنا) في إنتاج المعنى والطليعية حريصة على حرية (الأنا) في إنتاج المعنى حلال وعيها التراكمي.

من هذا المنطلق بالحظ خطورة انفسلاق النص الدى يحول المتلقى إلى مجرد مستهاك سلبى لمعنى ثابت، بينما النص المفتوح يتبح للمنلقى أن يكون مستهلكا ومنتجا على صعيد واحد.

ويسمى بارت النوع الأول (المغلق) نص القراءة في مقابل (المفتوح) نص الكتابة، فإذا كنان نص القراءة يعد لكي نقرأه أو بستهلكه، فإن نص الكتابة يعد لكي نعيد كتابته، أي إنتاجه، وتأكيد بارت على هذا المفهوم بخلص إليه من قوله عن نص الكتابة بأنه عنالم كنامل من الدوال، وليس منجدرد بنينة من المدلولات، إنه نص ليس له بداية، فنصن نبخله من مداخل عدة، لا يحق اواحد منها أن يزعم — عن ثقة

- أنه الدغل الرئيسي، إد إن الشعرات التي يرسلها النمن تصل إلى أقصى ما تمتد إليه العين،

ويرى بارت أن قراءة النص تتحقق حلال خمس شفرات، أي يسق من العلامات التي تتحكم في إبتاج المعنى

- (أ) الشفرة التاويلية التي نهتم بالإلخاز الذي يثير كما من أسئلة التلقي، نحق ما الموضوع؟ عاذا بحدث ٢ – ما العقبة أو المشكلة؟ كيف يتحقق الهدفء
- (ت) الشفرة الدلالية التي تهتم بالمعنى الضمني الذي يستثيره الوصف أو التشخيص،
- (ج) الشفرة الرمزية التي تهتم بالتعارضات والتقابلات، التي تتبح للمعنى أن يتجدد، وتعطيه قابلية الانعكاس، مثل العلاقات النفسية والعاطفية والجنسية التي تربط بين البشر.

 (د) شغرة الأحداث التي تتصل بالتحاقب والتنابع المنطقي للحدث والسلوك

(م) الشمقرة الثقافية ، التي تتضمن كل الإشارات المخرون من المعرفة العملية والنفسية والاجتماعية والأدبية المجتمع (١٢).

نخلص من هذه المتابعة الموجزة على مقولة (النص المفتوح والنص المعلق) في الوافد العداثي إلى مدة ركائز لابد من بلورتها تمهيدا للخروج منها إلى ما بين أيدينا من موروشا العربي.

أولا وحود مفهومين متوازيين، الأول يتعامل مع الانفتاح على أنه تعدد المعنى، والأهر، على أنه تعدد طبقات المعنى، والمهوم الأخير يشير إلى ارتباط المعيى بالأيديولوحيات الاحتماعية والنفسية مثل الماركسسية والمرويدية، وهي رأينا أن هذا الارتساط يحيل النص إلى وشقة مغلقة، بينما تعدد المعنى يحيل النص إلى قراءة مفتوحة لا تكاد تتوقف، أي أن الكم له الأهمية الأولى على الكيف، هكم القراءة هو الدي يعتج النص بالدرجة الأولى

تَأْنَيا: إِنْ انفتاح النص وانغلاقه رهن بعصور طرفيه الأصليين، المبدع والمتلقى، والنصبية هي مجموع لقائهما، أي أمها لقاء بين دائين، لا بين دات وموصوع، أو لنقل بين داتية المنتج وذاتية المستهلك، وتوقف هذا اللقاء يعلق النص تماماً، ويما أن الطرف الأول لا يمكن عيابه حتى مع مقولة (موت المؤلف)، فإن العياب بنحصر في غياب المتلقى، ومن ثم يكون انعتاح النص وانعلاقه رهنا بالمتلقيء

وعلى هذا ، الأسماس تلحظ أن النص المغلق تكون حركته الإنتاجية أحادية، تبدأ من النص النصل إلى المتلقى دون أن تعكس حركتها لتكون من المتلقى إلى النص، بينما تكون المركة ثنائبة في النص المفتوح، تيداً من النص إلى المُتلقى، ثم ترتد منه إلى النص لاستنطاقه، والوصول إلى ما سكت عنه أو أضمره، ومن ثم فهى حركة جدلية فيها الأخذ والعطاء

والقول بأن انفتاح النص وانعلاقه رهن بحضور طرفيه المبدع والمتلقى، بقتضى الإشارة إلى أن هذا المضور غير متزامن، على معنى أن المتلقى بكون غَائبًا عند قيام المبدع بالإنتاج، وإدا حضر، فإنما كون حضوره ضمنيا لا تنفيذياء وبالمثل يغيب المبدع في لحظة التلقى، وإذا حضر، فإنما يكون حضوره تقديريا لا تنفيذيا

وهذا يجب أن تلاحط الفارق بين النص المعلوق والبص المكتوب، فالمنطوق يحتاج إلى كضور الباطق، بينما المكتوب لا بحتاج إلى حضور الكاتب، كما أن المنطوق يتلاشى معد النطق، أما للكتوب قامه يحققظ لنفسه بالحضور المادي، دون أن يعنى دلك عطاء قيمة للمكتوب على المصوق، حتى لا نفضب دريدا.

ثالثاً . إن انعتاج النص يرتبط بالهرميسطيقا التي حولت النصية من علاقة بالكات، إلى علاقة بالقارئ دون أن مهتم كثيرا باحتياج القارئ إلى تأهيل، وهي رأينا أن ألذي يصتاجه هو نوع من القدرة على الإثام بمداخل القراءة وطرائقها في الفهم

ولا شنه أن مسائلة العهم لها علاقة حتمية بالية

(التأريل) بمستوبسها المتقاطين، فهي قد تساعد على الكماشها، ويدلا من أن بكون المتلقى محكاصدا بمجموعة من الرمور الساكنة الجامدة، يأتي السأويل ليحطلها إلى رمنوز منزبة وحصبة، وهده المرونة تقودها إلى التـــــــلاهم، ومن ثم لا تتسسلط مظرة للؤول على الرمز الجزئية محسبء وإنما تتسع لتستوعب النص في رمـزيتـه الكليـة، ويصبح التأويل تأويلا للنص في أنيته التي لا تغلق الطريق أمام

النص المغلق يساوى علاقة جنسية غير منجبة، والنص المفتوح يساوى علاقة منجبة، فالمتعة تهتد من الفعل إلى ناتجه المتجدد

التأويلات القادمة

يحدد ريفاتير مسار تلقى القصيدة بأنه تفاعل متبادل بين التوقعً والمتابعة

رابعا إلى هناك اتجاهين رئيسيين في النقد، أحدهما ينهى مهمته بإصدار أحكام القيمة، والأخر يمتنع عن إصدار مثل هذه الأحكام، ولكل منهما حججه التي يستند عليها، وليس من همنا هنا الدخول في جدل حول هذين الاتجاهين، لكن الدي نحب أن نضبيفه في هذا السبياق، هو أن إصدار أحكام القيمة يتوافق إلى حد كبير مع النصوص المعلقة، لأنها رهن لحظتها وزمنها،

ولأمها قد فرغت تقريبا من أداء مهمتها، ومن ثم أصبحت مهيئة لاستقبال الحكم عليها رفضا أو قبولا، بينما النص المعتوج لم يدحل المنطقة التى ثهيؤه لاستقبال الحكم، لأن مهمته تتجدد مع كل قراءة هى أفق للقراءة التالية، وكل ذلك ينافى إصدار أحكام القيمة، لأنها سوف تنعير مع تغير القراءة، وتغير الذائقة

تعدد القراءة – إذن – أمر شرعى ومطلوب لا يعارضه النقد، إنما الذي يعارضه فرض قراءة بعينها تسويغا لإصدار أحكام القيمة التي تمثل نوعا من المصادرة على المتلقى، وحجرا على حقوقه التي امتلكها في مرحلة المداثة وما بعدها، وهي حقوق أرصلته إلى إمكانية تعديل انتماء النص لجسسه الأدبى، فقد يقرأ نصا روائيا برصغه قصيدة شعر، وقد يقرأ قصيدة شعر بوصعها نصا سرديا، فالحهاز الاستقبالي لذي المتلقى حكمه إطار العولة التي كسرت حواحز الأجناس، ودويت النوعية، سواء قبلنا دلك أم رفضياه، فقد أصبع حقيقة وحود.

1 2 1

إن ما أوجرناه حول الواقد الحداثي عن (النص المستوح والنص المغلق) يكاد يخلص للمسقيمات النظرية، ولم يتجاورها إلى الإجراءات التطبيقية، لأن ممارستها كانت على نصوص عير عربية من ناحية، ولأن معظمها كان على نصوص سردية من ناحية أخرى، والقليل منها كان على نصوص شعرية، ومن ثم اعتصدنا التنظير، وتوقيقها عن التطبيق، لكى نظم إلى نقديم الرؤية العربية لمفهومي الانفتاح

والانعلاق، وهو مفهوم هيه كثير من التوافقات مع الرافيد لمحداثي، لكنه يصبم قدرا عير قليل من لمغايرة، ولعل الممارسة التطبيقية تمثل أوسع مساحة لهذه المعايرة، إذ إن الممارسة العربية لمفهومي الافتاح والانعلاق قد تعلقت – أساسا – بالخطاب لشعرى بوصفه (ديوان العرب).

وسوف نحتكم أولا إلى المرجعية المعجمية لتحديد منطقة العمل.

يقول ابن منظور في مادة (متح). الفتح نقيص الإعلاق، ومن مادة فتح يأتى (المفتاح) ما يتوصل به الاستنضراج المغلقات التي يتعذر الوصول إليها، ومفاتيح الكلام السلاعة والقصاحة، والوصول إلى عوامض المعنى، ويدائع الحكم، ومحاسن العارات.

ومن الصرورى الألتفات هذا إلى قوله (غوامض المعنى، وبدائع الحكم ومحاسن العبارات)، لأنها تعنى اردواج الانفتاح ليتسلط على المستوى السطحى الصياغي من ناحية، والمستوى العميق من باحية أخرى، وهذا الازدواج بمثل مغايرة بالعة الأهمية عن الوافد الحداثي الذي بكاد يحصر انعتاح المنص في ناتجة الدلالي وتجدده مع كل قراءة، وسوف تكون لنا وقفة متأنية مع (الانفتاح الصياغي) الدى لم ترد له إشارة في الوافد.

وياب (فُتُح) أي واسع مفتح، وقارورة (فُتُح) واسعة الرأس بلا صمام ولا علاف.

وإذا كان الغبق نقيض المتح، فهو نقيض ذو مستوبات تتصل مالمادي حينا هي (الباب المعلق)، وتتصل بالنسق الصياغي حينا احر، لكن هدا المستوى يستدعى اشتقاقا احر هو (استغلق) الكلام ارتج، و(استغلق) الرجل ارسج عليه علم يتكلم

اللافت في دلك. أن استغلاق النص يساوي عدم الكلام، لأن بواتجه ممتنعة.

واضح أن المواضعة اللعوية قد أتاهت (الفتح والإعلاق) أن يتحركا من معنيهما المادي المباشر في فتح الباب وإغلاقه، إلى السياق العبى في إنتاح الكلام، ولم يقتصر الأمر على هذه المواضعة العوية، مل إن التراث قد ضم عدة حمل ثقافية تتعلق بظاهرة (انعتاح النص)، على معنى تجدد دلالته مع القراءات المتعددة، وريما كانت أكثر هذه الجمل دورانا، جملة (والله أعلم) تلك الحملة التي لاحقت جموع المفسرين للقرآن الكريم، فكل منهم يلحق تقسيره للآية أو السورة بقوله (والله أعلم)، إشارة إلى أن الناتج الذي توصل إليه ليس ناتجا نهائيا.

ويندو أن الحملة انتقلت من لسنان المفسرين إلى

لسيان شيراخ التصنوص الشيعرية، فبالروزيي في شرحه لمعلقات، يحيل بيت أمريء القيس

وما درفت عيناك إلا لتصربي بسهميك في أعشار قلب مقتل

ويستحلص منه عدة اجتمالات دلالية، ثم يختم تحليله مقوله (والله أعلم)

وقدل الروزني صنع دلك صاحب (الحمهرة)، حيث قدم مجموعة نصوصه الشعرية المختارة من المعلقات والمحمهرات والمنتقيات والمدهيات والمراثي والمشويات والملحمات، ومارس فيها مفهومه لشرح والتفسير، وختم قراعة بقوله مواليه أعلم»(٥).

لجملة التراثية الثانية التى تشير إلى ظاهرة (الفتاح اللص) هى تلب المنسوية لعلى بن أبى طالب وهو يوجه أصحابه الأسلوب الحوار مع الحصوم «الا تناظروهم بالقرآن، فإن القرآن حمال نو وجوه، أي يحمل عليه كل تأويل فيحتمله، وذو وجوه أي ذو معان محتلفة»

فائن منظور بعد دكر جملة على رضى الله عنه، أتنعها بما يريطها بالفتاح النص على القراءة عامة، والقراءة التأويلية خاصة، وأن الانعتاح يعبى تعدد المعنى مع تعدد القراءة.

الْعِملَة التراثية الثالثة التي تؤكد الرغى القديم الْعِملَة انفتاح النص ردونها كثير من الكتب التراثية لتى تناوات الخطاب الشبعرى بالشرح والتهسير، وهي (المعنى هي بطن الشاعر)، حيث كانت تلحق الحملة بدعض التفسيرات التي يعلم المسر أمها مجرد احتمال لا يعلق الطريق على أي تفسير احر.

وأهمية الحملة في ركبرتها الصبياغية (نطن)، إذ إن (البطن) أن في نعض منعانيه «منه احتدج إلى تقسيره، كالباطن خلاف الطاهر»

وإذا كانت هذه الحمل تؤكد انفتاح النص عمومه، فإنها تكاد تصصيره في النص الشيعري، حتى إن كثيرا من الشعراء كانوا ينعبون بانفتاح بصوصيهم على أفاق دلالية متعاقبة، فأبو تمام يقول

ولو كان يهني الشعر أقبية ما قرت حياصك منه في العصور الدواهب ولكنه فيقل العقول إذا الخلت سيحائب سيحائب

ويبلغ المتنى ذروة الوعي بانفتاح النص في قوله أنا الذي مظر الأعمى إلى أدبى وأسمعت كلماتي من به صمم أنام مسلم جفوني عن شواردها ويسهر الطق جراها ويختصمو

ويطول منا الأمر لو رجعنا تستحصير النمادح الشعرية التي أكدت هذا الوعي، وإن أحد (الانعلاق والانفتاح) معنى اخر عند بعض الشعراء الدين ربطوا اللفظين بانجباس الشاعرية ثم انفتاحها، فقد روى المريدي أن الفرزدق من عنى الجارود بن أبي سبرة، وقال له يا "با نوفل قد قبت بيتا، وقد انعلق على ما بعده، قال فقلت، ما هو؟ فال قلت.

آن الذي سيمك السيماء بني لنا بيتا دعائمه أعمز وأطلول قد انعلق على ما بعده، قال فقلت بيتا بياه لنا المليك وما بني من السياماء قايم لا بنقيال ففال قد انفتح لي

٥

والحق أن قدامي العرب قد تنبهوا إلى ظاهرتى الانفتاح والانعالاق، وبحاصة في دراساتهم التي دارت حول الحطاب القرآني، لكن المؤكد أن هذا التنبيه كان سابقا على نزول القرآن، فقد ارتبط مصطلح (التأويل) - ثقافيا - بتأويل الأحلام، وتأويل الأحاديث، ثم تلارم التأرين مع التنفس حصر مفهوم الدراسات القرآنية حيث حاول العض حصر مفهوم التنفيل هي الألهاط، وربع التأويل بالمجبى، إذ إن التأويل هو «كشف ما العلق من المعبي» إذ إن

ولا شك أن حصور مصطلح التأوس في الدرس القديم كان دافعه الأول ما لا حظوه عن العلاقة بين (المنطوق والمقهوم)، وهذه الملاحطة قادت الدارسين إلى وضع الكلام في أربعة مستويات، هي

> النص توافق المنطوق مع المفهوم في منحل النطق، محيث لا يحتمن عيره من تأويل أو احتمال

الظاهر ما يحتمل دلالتين في منطوقه، والراحج منهما هو الطاهر

المؤول هو الجسساسع الدلالتين في منطوقه، والراحج منهما عير الظاهر،

المشترك هو الجامع لحقيقتين يصبح حمل لمطوق عليهما بالتساوي (١٠)

ولأنُ القَــــرانِ خطاب مفتوح أند الدهر مع تجدد

كل قراءة هي أفق للقراءة التالية، وحصر القراءة في البنية النصية وحدها يؤدي إلى إغلاق النص

هناك اتجاهان رئيسيان في النقد، أحدهما ينهى مهمتم بإصدار أحكام القيمة، والآخر يمتنع عن إصدار مثل هذه

القراءات، وتوالى العصور، ولأنه – كما قال على بن أبى طالب (حمال ذو وجوه)، كان العالب على خطايه لفقه (التأويل) لا (التفسير)، فقد استخدم اللفظة الأولى سبع عشر مرة، بينما لم يستخدم الشانية إلا مرة واحدة في قبوله تعالى: ﴿ ولا يأتونك بمثل إلا جسستناك بالحق وأحسن تفسيرا ﴾ (الفرقان و؟).

وعندما نتحرك بالدراسة إلى أنساق الدرس البسلاغي والنقدى، فسموف نلاحظ أن

البلاعيين رسطوا بين المنطوق والمفهوم خالال ثلاث مواثر هي

(أ) الإيجال وفي هذه الدائرة يريد المفهوم على المنطوق، ومن ثم كانت هي الدائرة الأثيرة في الدرس البلاعي عموما، بل إن بعض البلاغيين حصيروا البلاغة في الإيجاز.

(ب) المسلواة : حيث يتساوى المنطوق والمفهوم،
 وقد ألحقها البلاغيون بالدائرة الأولى.

(ج) \ الإحاقات : وفي هذه الدائرة يزيد المنطوق عن المفهوم (

وقد تحفظ السكاكي أمام هذه القسمة، وجعلها نسبية ترتبط بانقام بكل معتوياته الزمانية والمكانية والشخصية، أي أن التلقى له تبخل ميباشر في تحديد الدائرة التي تنتمي إليها الصياغة (٢٢).

وحارج هذه الأطر التقعيبية والمنطقية في النظر إلى علاقة المنطوق بالمفهوم، وأثر ذلك في انفتاح النص وانغلاقه، نتوجه إلى واحد من أعظم التراثبين هو عبد القاهر المرجاني ومعرسته لنتابع رؤيتهم الثقافية للانفتاح والانغلاق، وهي رؤية تتصرك – أيضا – خلال عدة دواثر

الدائرة الأولى دائرة النص المفتوح، والانفتاح في هذه الدائرة – انفتاح محمسوب، وليس التدفق العشوائي، ويعدد عبد القاهر طبيعة هذا الانعناح خلال علاقة التشبيه، فالمعنى في النص كالحوهر في الصبع، لابد أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب، لا يريك وجهه حتى تستأتر عليه (١١).

ويؤكد السكاكي هذا الوعى بانشتاح النص، بل يرى أن النص لا يمكن أن يدخل منطقة الدلاغية إلا

إذا كانت إنتاجيته الدلالية متجددة، لأن «الفحول النزل لا يعترفون بالبلاعة لامريء، ولا تقدون لكلامه ورنا، ما لم يعثروا من مطاوى افتتاناته على لطائف اعتبارات، والتفاضل بين الكلامين فلما يقع إلا بأشناهها».

والسكاكى لم يقدم هدا الوعى في إطار نظري فحسب، وإنما كان تنظيره إلحاقا الإجراء تطبيقي محليلي لبيتي أمرىء القيس.

تطوال ليلك بالإثمد ونام الحلي ولم ترقد وبات وباتت له ليلة كللة ذي العائر الأرمد

حيث انفتاح النصبة على عدة بتائج حلص إليها بتحليل بنية (الصمائر) التي شكلت هذا التعابد الاحتمالي خلال مصطلح (الالتعان)(١٤)

ويتأبع عبد القاهر تحديد طبيعة انفتاح النص، دلك أنه لن يكون هباك الفتاح إلا إذا كان هناك بناء محكم، ينبى فيه ثان على أول، ويرد تال على سابق، بحيث تكون حركة التلقى مترددة بين هدا وذاك، مع بدل الشقة، والعوص، ولن لا يبال للطلوب إلا بعد الامتناع والاعتياص» (٢٥٠).

ويصل الجرجانى - في هذا السياق إلى استحداث مصطلح من أهم مصطلحاته هو (معنى المعنى)، حيث يرى أن النص - عموما - له مستويان دلاليان، عبد عن الأول (بالمعنى الأول) وعن الأحر (بالمعنى المثاني - أو المعانى المثوامي)، والمقصود دبالمعنى: المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بعيد واسطة، ويمعنى المعنى: أن تعقل من اللفظ مصعور المعنى إلى مصعور المعنى المعنى المعنى إلى مصعور المعنى المعنى المعنى إلى مصعور المعنى المعنى المعنى المعنى إلى مصعور المعنى المعن

فالضعيصة المركرية في النص المفتوح في (الاستمال)، أي أن الوصول إلى ناتجه يأتي على الاستمال، لأنه وإدا كان بينا في الشيء أنه لا يحتمل إلا الوجه الذي هو عليه حتى لا يشكل، وحتى لا يحتاج في العلم بأن ذلك حقه، وأنه الصواب، إلى فكر وروية، فالم مرية، وإنما تكون المزية، ويجب المضل إذا احتمل في طاهر الحال غير الوجه الذي جاء عليه وحها آخر»

وأن تدخل النصية منطقة الاحتمال إلا تخروجها عن المألوف والمعتاد خلال تعاملها مع أدوات تعديرية عالمة الجمالية مثل الكتابة والتعريص والنمثيل والاستعارة.

والخلاصة «أن صور المعانى لا تتعير ينقلها من

لفشر إلى لقطء حتى تكون هناك أتساع ومتحارء وحثى لا يراد من الألفاظ هواهر ما وصعيره في اللعة، ولكن يشار بمعانيها إلى معان أحره (٧٨).

وهده الأهمية البائفة التي أعطاها الصرجاني لانفتاح النص على (الاحتمال) الدلالي، ترجع إلى تأثيرها المتعاظم على المتلقى، لأن «من المركور هي الطيع أنَّ الشيء إذا حيل بعد الطلب له، أو الأشبتياق إليه، ومعاناة الحنين مجوه، كان نيله أعلى، وبالمرية رُّونَى، فكان موقعه مِن النفس أجل وألطف، وكانت به . أمس وأشعف»

الدائرة الثانية: النص الفُتُح، وَنعنى به النص المنساب بلا صبمام ولا غلاف ينظم إنتاجه للمعنى، ودون ضوابط فنية تعطيه قدرا من الخصوصية، ومبثل هذا النص لا يقندم الجنواهرء وإنما يقندم (المُرزُ) – على حد قول عدد القاهر المحرجاني، ومعنى أنها (خرز)، أنها تقدم نفسها لمتلقيها حالبة من الشعرية، بل خالية من القيمة الجمالية، فساؤها المسيساعي بناء مسألوف، ويتاؤها الدلالي مجسدل مستهلك، ولا يقني في هذا المستوى تعدد المعنى أو تجدده، وقد سامع الجاحظ أبا بكر الشبيساني يستنصسن بيثين من الشعر، ويكلف صبيانه ىتدويىهما، شما

لا تحسين الموت موت الملي وإنما الموت سؤال الرجال كسلاهمنا مسوت، وأكس ذا أشد من ذاك على كل حال

مقال. «أنا أزعم أن صاحب هدين البيتين لا يقول شعراً أبدا، ولولا أن أدخل في الحكومة يعض الغيب، $^{\prime}$ لرعمت أن ابنه لا يقول الشعر أيضا

الانفتاح المسجيح - إذن - هو الذي يعتمد (الاحشمال)، وينشيء موها من الصوار مين النص والمتلقى لاستحلاص الناتج، ويضع ركائر تعبيرية تحدد طبيعة هذا الناتج، وتكسبه خصوصيته «وإنما يزيدك الطلب فسرحنا باللعنى وأنسسابها وسسرورا بالوقوف عليه، إذا كان لذلك أهلاء أما إذا كنت معه كالمائس في النصر ، يمتمل الشقة العظيمة، ويضاطرها الروح، ثم يضرج بالصرر، فالأمسر بالضد»

وقد خص اس قتيبة هذه الدائرة بقسم من أقسامه الشعرية الأربعة، وهو (ما حسن لفظه وحلاء فإذا أنت فتشته لم تجد هناك طائلا ومثل له بقول الشاعر

ولما قنضيينا من منى كل حاجة

ومستح بالأركان من هو ماسيح وشدت على حدب المهاري رحائنا ولم ينظر الغادي الذي هو رائح أخذنا بأطراف الأساديث بيننسا وسنالت بأعثاق المطي الأباطح

«وهذه الألفاط أحسن شيء مطالع ومخارج ومقاطع، فإدا نظرت إلى ما تحتها وجدته ولما قَصَيتِنَا أَيام مني، واستلمنا الأركان، وعالبنا إبلنا، ومنصى الناس لا ينظرون من غدى الرائع، ابتدأنا في الصديث، وسساري إلمطي في الأباطح، وهذا الصنف في الشعر كثير

ولكن النظر إلى الفارق بين النص المفتوح، وما أسميناه النص (الفتح) كان فارقا في الدرجة لا في الترعية، والحكم في تحديد الفارق يعود إلى التوق الخاص للمتلقى دون معيار محبد، فهذا النمودج الذي رأى فيه ابن قتيبة أنه دارج المعنى لا يصناج إلى إعمال دمن مي تلقيه، نظر عبد القاهر له نظرة مغايرة، إذ جعه من (الضاصي النادر الذي لا بستطيعه كل أحد)⁽

وقد خالف ابن الأثير ابن قتيبة مي كثير من الثماذج الشعرية، رافضا رأي إبن قتيبة في إدخالها دائرة الشعر اندارج المألوف (عُنَّ).

الدائرة الثالثة : النص المُعَلَقَ:

ومن الواضع أن هذه الدائرة تمثل استحدادا للدائرة الثانية، إذ هي تتداخل معها في أن النصبية تقدم (الكلام الغفل الدي يواري الخطاب العامي في ضمالته) لكن بين الدائرتين من مشارقة، إذ إن النص (الفتح) تنساب معانيه وتتعدد دون إضافة

حقيقية للناتج الأول، فخاصية التراكم الدلالي غائبة تماماء أما النص (اللغلق)، قابه يقدم المعنى الأحسادي في الأفق ذاته، أو هو - كنمنا يقبول الجرجاني – (مما يتراجعه الصبيان) (۲۵)

الدائرة الرابعــة . النص المستفلق :

وكسسا تداحلت الدائرة الثالثة مع الثانية، فإنها تنصداكل – أيضك – مع الرابعة، أو لنقل إن العلاقة بينهما هي علاقة للقدمة بالبتيجة، لأن استعلاق المعنى

الجهاز الاستقبالي لدى المتلقى حكمه إطار العولهة التى كسرت حواجز الأجناس وذوبت

النوعية

لن يكون هناك انفتاح إلا إذا كان أول. ويرد تال

على سابق

يساوي (عدم الكلام) عي أننا لا تختصيل منه على إقتادة حقبقية، سواء أكنت الإفادة أحادية أم عير أحادية.

وهناك ما يشبه الإجماع عني رفض هذه التوعيبة في التراث البقدي، وقيد أشيار كا عدد القاهر إليها بقوله إنه لا ينى فيه ثان على بجدى عليك ويؤرقك ثم لا يورق لك، وربما يطمعك بالرعد الكاذب، حتى إذا طال العناء، وكثر الحهد، تكشف عن عير طائل، ومصلت منه على ندم لتنعنيك في غيس حسميل وهدك للتمساذح

الكثيرة التي ردد بعضها المرجاني مثل قول المتنبي ولذا اسم أغطية العيبون حشونها

من أنها عمل السبوب عوامل

وقول أبى تمام

تأبيه في كيد السماء ولم بكن

لاثنين ثان إذ هما في الغيار

فالوصول إلى الناتج الدلالي في مثل دلك إذا يم - بأتى خيشنا محمرسيا، وإدا حيول المتلقى تحصيله، عسر عليه الأمر، وإدا حصل، حصل شيئاً قيرها مشوها (٢٦).

وقد أعطى السكاكي لشهسرية هذه الدائرة مصطلحا إضافيا هو (الكلام المعقد)، وهو الذي «يعثر صاحبه فكرك في متصرفه، ويشبك طريقك إلى للعثىء ويوعس منذهبك تحلوه حلتني يقلمنع فكركء ويشعب ظنك، إلى أن لا تدرى من أبن تتوصل، وبأي طريق معناه يتحصل، كقول الفرردق

وما مثله في الناس إلا مملكا أبو أمه حتى أبوه يقاريه: (٢٧).

أم ابن عباد فإن يطلق على النصية في هذه دُ تُرْدَةِ المُعَدِّ (١٨) الديثرة (رقى العقارب)^{(ر}

وبكاد القنوطيندي يجتمع هذه الدوائر، ويصدد العروق بينها هي (الليلة الثامنة) من ليالي (الإمتاع والمؤانسة) حيث قال

«وقدر اللفظ على المعنى، قبلا يقصل عنه، وقدر المعنى على اللفظ فيلا يتفهن منه، هذا إذا كنت في تحفيق شيء على ما هو به (*)، أما إدا حاولت مرش المعمىء ويسط المرادء فسسأجن اللفظ بالروادف الموضحة، والأشعام المقربة، والاستعارات المتعة،

وبين المغاني بالتلاعة، أعنى الوح منها لشيء جتى لا تصنات إلا تأليحت عنها والشرق إليها، لأنّ الملكوب إذا ظفر به على هذا الوجه عز وجلاء وكرم وعلا^(*)، واشرح منها شيئا حتى لا يمكن أن يمتري هيه، أو يتعد في فهمه، أو يعرج عنه لاعتماضه (*) (١٠٢)

تختمن من هذه الإطلالة المتنجيركية على يعض مدونات التراث العربي إلى أن مقهوم انفتاح النص والعلاقة كان حاصرا في الوعي القديم حضورا لبينا، لكن هذا الصمعور ارتبط بعدة البيات، أولها (الية التأويل) التي تسلطت على (الدال)، فعددت وظائفه الإنشاجية، ونوعت سياف ته، كما تسلطت على (المدلول)، حيث دفعته إلى أفق التعيد والتراكع، وأحاطته بإطار من (التأجيل)، لأن كل تأويل رهن بِمَا سَبِقَهُ وَمَا يَتُلُوهُ مِنْ تَأْوِيلَاتِ قَدَ تُوثِقَهُ، وقد تَزْيفُهُ. كما أن هذه الآلية تتحاور السطوع والظواهر لتتوجه إلى الأعماق والتواطن، وهذا ما يقودها إلى الآلية الثانية (الخيال) يومنه ركيرة النصبة في تعنيب المرجعية، سواء أكانت مرجعية لعوية، أم مرجمية واقعية، ومع عيات المرجعية تتعاشم الية الخيال في (التخييل) الصادر من الإنداع، و(النحيل) الصادر من التلقى، كما تتعاظم أدو ت بلاغية بعينها له طاقتها الجمالية (العدولية) مثل الاستعارة والكباية والتحريض والتوربة والإيهام والمشاكلة والأسلوب الحكيم والالتمضات إلى غيرها من الأدوات التي ضمتها علوم البلاعة الثلاثة البيان والمعاني واليديم.

وإذا كان الفتاح النص قد اعتمد غياب المرجعية، فيمفهوم المحالفة، يكون العلاق النص ملازما لحضور المرجعية، وسيطرة المرجعية يحس النص إلى ثوع من المحاكاة الفقيرة إبداعيا، لأنّ وطيفه المحاكة - في رأينًا - مجرد الإثارة لا أكثر، نتبجة لارتباطها تثنائينات جاهزة مثل (العلم والمعلول)، و(السنت والمسبِد) و(المقدمة والتنبيجة)، وهي ثنائيات يحكم ماعليتها العقل، وزرعها في الوسط الأدبي يحيله إلى تثرية حالصة، وإذا هارق التثرية المألوفة، لم يجاورُ السيردية، ولم يقارب الشيعيرية، لأنها تأنف من الاحتكام للعقل والمنطق، وتنفر من التسلسل المحبوك، وترفص السير في الطرق الممهدة بالرجعيات، لأن سكناه - دائما في الفحوات والفراغات، والنتوءات والانحر فات، ولعل هذا ما يجعل الانفتاح و الانعلاق ألصق بالشعرية.

الألية الثالثة بناء لحملة أو (النص الأصغر) في سياق بناء النص الأكبر، أو النص الكلي، إذ كان المصوط أنه كلما كثرت (الفضلة) أي اليوال التي

يمكن أن تعيب عن الصب غة، وقلَّت (العمدة)، أي الدوال التي لا تغيب عن الصبياعة بنمال من الأحوال، كلمنا أدى ذلك إلى انضلاق النص، وكلمنا تشابعت (التوابع)، كلما السبعت العيارة، وانغلق النص، دلك أن تتبيعها يريح المتلقى ويصول دون دخوله منطقة (الاحتمال)، وإكمال الناقص.

أما انحسار هذه النثى التحرية، قابه يساعد في الفتاح النص، وريما لهذا لقيت جملة تراثية صوفية ترحيبا جارفا من المبدعين، هي جملة النفري: «كلما التسعت الرؤية ضناقت العبارة».

وبحتاط هنا بقولنا إن غياب الفصلة مشروط بأن تكون وظائفها التقرير أو التوضيح والتبيين، أما إدا كانت وطبقتها التأسيس، فإن غيابها قد يؤدي إلى الإستعلاق لا الانغلاق،

وبرعم كل هذه الألبات، فالن الدي تراه أن الانفتاح والانعلاق أمران تسبيان علو قرأنا قول

الضيل والبيل والسينداء تعسروني

والمسيق والرمح والقيسرطاس واثقلم فسوف نلاحظ أن الشعرية قد حاصرت المتلقى في نطاق سبع مفردات حياتية، وضيقت عليه دائرة (الاحتمال)، إد لو قال الشاعر: أنا الذي يعرفني م في الوحود من كائنات، لأناح للمتلقى أن يفتح وعده إلى أخر مداه لاستيعاب هذه الكائنات، لكن تتابع (المطوفات) أعلق عليه وعيه، وبالتالي أغلق النص، لكن التأمل في البناء الصباغي وطبيعته الاختيارية يفتح النصبية على أفاق تأويلية غير محدودة، بوصف هذه المفردات عبلاميات لا تقيضيد لد نهيا، وإنما المقصدود مخروتها التراكمي من سياقات استعمالها المصابق، ومنهجة التلقى منتبايعية هذا المضرون واستحصاره إلى الموقف الحاضر (فالحيل) - مثلا - ليست مقصودة بمرجعيتها المحقوطة، لأنها مرجعية عقيرة، ومن ثم فإن التلقى يجبر هذا الفقر عمجاورة السطح و، لإيعال في العمق، فالخيل بجر وراطا وأمامها وموقها وتحتها إشارات كثيفة الحرب والشحاعة، القروسية، الأصالة، المعامرة، الرحلة، الجمال، الخير والثروة، بل إن المفردة تقويد إلى استحصار مادتها اللغوية في الحيلاء والتخيل والقراسة، ويطول بنا الأمر لو رحنا بتابع العلامات المتتابعة في الدين، لكن المهم الإشبارة إلى أنه قد المغلق من جانب، والفتح من جانب اخر مما يؤكد دعواما عن التسمية، ويضاصنة في عبلاقة النص بالمتلقى

هذا المتلقى الدي كنان حنضوره في الواهيد المداثي حضورا يتمالي على حضور المبدع ذاته، عتى إنه تحول إلى نظرية مكتملة العناصر والأركان، والإطالة في منثل هذه المستألة أصبيحت من باقيه القول، ومن ثم مإن الذي نهتم له الآن هو حضور المتلقى في الموروث العربي، ومستوياته التي حضير عليها، وقد أجمل البعدادي هذا الحضور في قوله «إن الختار من الشعر هو؛ القريب اليعيد، الوحشي المستأنس، الدمث الوعث، الندوي الخضري، المحيب المتأبى، الممتتع المتأتى، على أن مذاهب العلماء في اختيار الشعر متباينة، وأراؤهم عيه متعاوتة، وأهو وُهم مختلفة، فمنهم من لا يميل إلا إلى ما سبهل وانقاد، وذل على اللسنان، ودل عند استنماعه على

ومنهم من يميل إلى ما الغلق معناه، وبحسى غرض قائله هيه ومعزاه، وصنعت استخراحه وتعذر، فلم ينقد إلا يعبد طول فكر وتظرء وهم أصبحات المعانيء ويدهب قوم إلى أن أحسن الشعر ما كان مطابقا للمندق، وموافقا للوصف، وما كان بالمق أشبه، وإلى الصواب أقرب..

ويضتار قوم ضد هذا المذهب، ويذهبون إلى أن القلو في قول الشعر أصوب.... وذهب أكثر شعراء المحدثين إلى أن أحسن الشعر ما كان أكثر منعة ... ويميل قوم من أهل اللغة والغريب إلى الرصين من الشعس، والذي يجمع الحريب من المعانى ومنهم من يقضل الشعر نقائله، فيقضل أشعار الغرسيان والسادات والأشراف» (٤٠٠).

وتتنصح هذه المستبويات نوعنا من الاتضناح عند ابن رشسيق وهو يعسرض رأي الصاحب بن عباد في طبيعة التلقى وصلته بالشغرية حيث قال. «طبيت علم الشيعر عند الأصمعي، فوجدته لا يحسن إلا غبريسه، فسرجنعت إلى لأحفش، فوجدته لا ينقن إلا إعبرايه، فتعطفت على أبي عبيدة، فوحدته لا ينقل إلا م تصل بالأحبيار، وتعلق بالأبيام والأنسباب، فلم أنفقر

الانفتاح الصحيح هو الذي يعتمد الاحتمال، وينشئ نوعاً من الحوار بين النص والهتلقى لاستخلاص النتائج

کل تأویل رهن بها سبقه وها يتلوه من تأويلات قد توثقه وقد تزيفه وهذه الآلية تتجاوز الظواهر إلى الأعماق والبواطن

يمنا أردت إلا عنتند أديناء الكتبات، كالحسين بن وهب، وسم معرف عبد اللك الزيات» (٤١).

أما البحدري، فإنه يضع حدودا للمتلقى المثالي، إذ لا يكفى فيه الخبرة العلمية، بل الابد أن يكون ممارســـا الإنداع، فقى حواره مع عبيد الله بن طاهر، ســــاله ابن طاهر٠ أمسلم أشبعير أم أبو بواس؟ **نقال.** بِل أَبِو بواس ققال له لبن طاهر، إن أحمد بن يحيى ثعلبا لا يوافقك عبى مَذَاءَ فَقَالَ. ليس مَذَا مِنْ عَلَمَ

ثعلب وأصدابه ممن يحفظ الشعر, ولإ يقوله «فإنما يعرف الشعر من دفع إلى مضايقه» ⁽

أما أبن سنان المفاجي، فإنه بنظر في مستويات المتلقى من حيث المستوى الثقافي، فهماك العامة، أو (عنوام الناس)، وهناك البليد بعيد الذهن، ومن لا يسبق خناطره إلى تصنور المعنى، وهذاك (أهل الصناعة)، وقد يكون النظر في المستوى الاجتماعي، فهناك (عامة الناس)، وهناك الطفاء والملوك (٤٣).

أمنا إعنادة النظر في مندونات عبينا للقناهر الجرجاني، فإنها تؤكد وعيه بمستوبات التلقى ودورها المؤثر في الفتاح النص وانفلاقه، ويمكن أن نخلص إلى أن مستويات التلقى عنده هي

١ – المُتلقى المُثالى، وقد أسماه عند القاهر، (أهل المعرفة) وأسماه غيره (أهل الصناعة)، وهو الدي يمثلك – مع المعرفية - دائقية جماليية قيادرة عبى الومنول إلى إجراءت المسن واللطف، يقول عبد القاهر: «واعلم أنه لا يمسادف القول في هذا الباب موقعا من السامع، ولا يجد له لنيه قبولا حتى يكون من أهل الذوق والمعبرضة، وبصتى يكون ممن تحبدثه نفسيه بنُّن لما يوميء إليه من المنسن واللطف أمياز»(٤٤).

و (أهل المعرفة) والذوق هم القادرون على التعامل مع النص يوصفه بنية مفتوحة «قما كل أحد يقلح في شق الصدفة، ويكون دان من أهل المعرفة» (80).

 ٢ عالم اللغة الذي فقد ألة الذوق الجمالي، وغالبًا ما تنخصر مهمته في البحث عن الصواب والغطأ، وتحديد ظواهر النثاء النصوي من ثغيس المركات، ويرى الجرجاني أن مقاربة هذا المتلقى

لعص غير مجدية فنياء لانعدام الإحساس والدوقء أى «بِنه قد عدم (لأداة التي معها يعرف، والعاسة التي بها يجد» .

ويوظف الجرجاني هذا المستنوى من التلقى لاعتراص جمل تراثية كانت من عوائق العتاج النص مثل قولهم (لم يدع الأول للأخر شيئا)، «فيو أن علماء كل عصر مذ جرت هذه الكلمة في أسماعهم، تركوا الاستنباط لما لم ينته إليهم عمن قبلهم، لرأيت العلم مختلا، وأعلم أن العلم إنما هو معدن، فكما أنه لا يمنعك أن ترى ألوف وقس قند أخسرجت من مسعدن عسرين كسذلك ينبسقي أن يكون رأيك في طلب

والمقاربة واضبحة تماما في انفتاح العلم وتوالده وتجدده، وانفتاح النص وتوالد الدلالة وتجددها.

والملاحظ أن الباقلاني قد عرض لهذا المستوى من مستويات التلقى وسمى أصحابه صبراحة (أهل اللفة)، وحدد أسماء بعضيهم مثل أبي عمرو بن العلاء، وخلف الأحمر، والأصمعي، كما عدد علاقتهم بالنص الأدي، وذوقهم في استقباله، فمنهم من يميل إلى الرصيين من الكلام الذي يجمع العريب، ومنه من يختار الوحشي من الشعر كما أختار المفضل للمنصبور في مقتضلياته، وهي اختيارات في لم تكن تقصد جيد الأشعار في

حافظ الشعر وراويه، ولا يدخل هذا للستوي في دائرة (أهل المعرفة والذوق)، وإلا لسقط تقاميل المتلقين في الفهم والتصوير والتبيين، قالا يمكن النظر إلى كل من حفظ الشعر، وعرف اللغة بوصفه باقدا حبيرا قادرا على التمييز بين الجيد والرديء، والمغلق والمفتوح،

 ٤ - المُتعنى، وهذا صنف غريب من المتلقين لم يرد له دكر في الواقد أو الموروث العربي، وقد ذكره المررباني عندما روي عن أحد المتلقين سؤاله للعتابي ما أردت بقواك

في تأظري انقياض عن جفونهما وفي الجفون من الأمّاق تقصير

فقال أمههام أنت أم متعنت؟ قال بل متعنت، قال لا أبرى

لقد تابعنا مجموعة من المقولات والجمل التراثية التي يمكن أن تشكل وعيا نظريا مكتملا لظاهرة انفشاح النص وانغلاقه تكاد تناظر ما وقد إليبا في

لمخر الخدائي

ونظم من هذا التناظر إلى ارتدط مصطلحى الانفتاح والانعلاق بصرفى الاتصال. المبدع و لمتلقى، لكن الملحوظ أن الإنغال في ربط النص بمدعه يساعد في إغلاقه، أما الإيغال في ربطه بمتلقيه، فإنه يساعد على انفتاحه، وهذا كله بالنظر في المنتج لدلالي.

لكن الذي نلفت النظر إليه أمر ربما لم يرد له حديث مكتمل في لواقد الحداثي، وهو أن انقناح لنص والغلاقة لا يتحصر في المنتج الدلالي، وإنما يتماع المنتج الصياغي، حيث يظل النص مقدوها صياغيا عندما تتسلط عيه عملية (لتنقيح) وهذا التقيح كان تقنية من أهم تقنيات الموروث الشعري، كانت له مدرسته التي مارسته وأسجت شعريتها مي إطار مصطلح (الحوليات) التي ترعمها رهير بن أبي سلمي، وتخرج في هذه المدرسة شعر عكثر حتى يومنا هذا، ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع طعرب هذه المدرسة في القديم والحديث.

والعارق الواضح بين الانعتاج الدلالي والانغتاج الصحياغي، أن ، لأول يبدأ إجراءاته التنفيذية عقب انتهاء المبدع، ولا يكاد يتوقف بعدها، أما الآخر أي الانفتاح الصحياعي – فإنه يزامن إنتاج النص، وتستمر إجراءاته لتنفيذية صوال حياة المدع، ثم تتوقف الإجراءات تماما مع غيابه النهائي، وليس

لأحد غيره أن يمارس التقيح على شعريته أو إنداعه عامة

ومن الواضع أن الفناح النص صبيعيا يعدل من موقع المدع، بدينقله إلى منطقة المنلقى الدى يحتكم إلى خدرته ولا، نقته في تنقيع عصه أو تعديله بالحذف والإضافة والاستيدال.

وقد ألفنا أن تكون (المسودات) ممثلة لنمرهاة الأولى من توجهات المبدع النقدية، لكن بعض لمبدعين يمارسون التنقيح والتعديل بعد صدور أعمالهم عطبوعة ووصولها للقراء، من دند ما مبدعه لشاعر الممرى (أمل دنقل) الدى ترك وثيقه سفيحيه سعق بيعض مصبوصيه لشاعرية، وهنا بعكس القضيية، إذ يصبح النص المطبوع هو المسوده و لوشقة النفيجية هي الميضة

معنى هذه كله أن النصية تشبه كتابا قابلا للغنج والإعلاق، وذلك رهن بمن بتهيئ لقراحة، ويستعى للإيجار في صفحاته، واستنطاقه بما سكت عنه، ومدى استلاكه للأدوات التي تساعده في القراءة و لإيجار والاستطاق لكن و في كثير من الأجوات يصح العرم وسوفر النية، وتحصر الأدوات، ثم يكون الكناب نفسته مفرغا من المدة، أو تكون للمادة مستعلقة على نفستها، قالا يجد المناقي مقرا من الإيصراف عنه.



الهوامش

- (۱) نظر القارئ في تحكاية أميرس إنكو ترجمة تعوان أبو ربد المركز الثقافي العربي - بدار البيضاء سبة ۱۹۹۱ ٧
- (۲) انظر عطریة الرویة موریس شیرویر واحیرین ترجمه د. محسن الوسوی - میشورات مکتبة التحریر -بغداد سبة ۱۹۸۵ ۷۳
- (۳) بنظر بقد النقد نودروف ترجمة سيامي سويدان
 آغاق عربية بعداد سية ۱۹۸۱ ، ۳۶.
- (٤) من النص إلى القعل بون ريكور ترجمة محمد بردة وحسنان بورقية عين الدراستات الإنستانية والاجتماعة - القاهرة ببية ٢٠٠١
 - (ە) سقد 184
- (٦) انظر درس السیمپولوچیا ارولان بارت اترجمة بنسد الفالی - توبقال سنة ۱۹۸۱ ۵۰
- (*) الحق أن نرجمة هذا الكتاب تحتاج إلى ترجمة، ومن ثم مقد حاولنا استحلاص المعاهيم، أو ليقل إن هذا من أمكن فهمه من الفرجمة
 - (٧) القارئ، في الحكاية يتمبرف ٧
 - (٨) القاريء في الحكامة ٧٢
- (٩) انظر أسرار لبلاعة عبد القاهر أجرجاني قراءة شاكر – المدنى بجدة سنة ١٩٩١
- (۱۰) الماركسية وقلسفة اللعة باحتين ترجمة محمد الكرى ويمنى نعيد تويقال سنة ١٩٨٦ ٢٣
- (۱۱) انظر ما هو النقد، بول هير نادي تترجمة سلافه حجاوى – دار الشئون الثقافية العامة بغداد سئج ۱۹۸۹ ۱۹۸۹ وما بعرها
- (١٢) مظرية اللعة الأدبية حوسيه ماريا الرجمة د، حامد أبو أحمد - مكتبة عرب سنة ١٩٩٢ ١٩٩٨.
- (۱۳) أنظر النظرية الأدنية المعاصيرة رامان سلان –
 ترجمة د-جابر عصفور دار الفكر سمة ۱۹۹۱ ۱۳۱
 ۱۳۲ –
- (١٤) شيرح المعتقات السييع الزوريي، دار الجيل ليبار سينة ١٩٧٧ ٢١
- (١٥) حمهرة أشعار العرب أبو ريد القرشي دار المبيرة - بيرون سنة ١٩٧٨.
- (١٦) لسان العرب بن منظور طبعة دار العبارف بمصر سنة ١٩٧٩ - ماده حمل.
 - (١٧) السابق مادة نظر
- (١٨) الموشيح المرزقاني، قراءة محيى الدين الخطيب المطبعة السلفية سنة ٣٤٣ هـ. ١٠١
- (۱۹) البرهانُ في طوم لقاران الركشي تحقيق محمد أبو القصاس براهيم دار المعرفة بيروت ۱۶۹/۲
- (۲۰) انظر الإتقال استيوطى مكبة محمود توفيق القاهرة سنة ۱۹٤۱ ۱۹۲۲ م

- (۲۱) انظر كتاب الصباعتين أبو هالال العسكرى -تحقيق (معهيد قميحة - دار الكنب العلمية بيروت سنة ۱۹۸٤ ۱۹۸۲ وما يعدها
- (۲۲) انظر مبقتاح العوم اسكاكى دار اكتب انطمية بيروت ۱۲۰
 - (۲۳) أسرار البلاغة. ١٤١
 - (٢٤) مفتاح العلوم ٨٨
 - (٢٥) أسرار البلاغة ١٤٥
- (۲۹) دلائل الإعجاز عبد القاهر الجرجاني قراءة شاكر - المَانِمِي بالقاهرة سنة ١٩٨٤ - ٢٦٣
 - (۲۷) السابق. ۲۸۲
 - (۲۸) السابق. ۲۲۵
 - (٢٩) أسرار البلاعة: ١٣٩.
 - (۳۰) اسایق، ۱۳۵۵ ۲۵۲.
 - (٣١) السابق ١٤٢
- (٣٢) الشعر والشعراء اس قنينة عالم الكتب بنبروت سنة ١٩٨٤ ، ٢ ، ٤
 - (۲۳) دلائل الإعمار ۲۹۱، ۲۹۱
- (٣٤) انظر المثل السائر بن الأثير تحقيق د، أحمد الحوفي ود، ندوي طنانة، مهمنة مصر ٢٧/٢ - ٨٨
 - (۲۵) أسرار البادعة ١٤٤
 - (٢٦) السابق ١٤٣ /١٤٣
 - (۲۷) مفتاح العلوم ۱۷۲
- (٣٨) سر القصاحة ابن سنان الخفاجى قرءة عبد المتعل الصعيدى - صبيح بمصر سنة ١٩٦٩
- (*) يعدو أنْ هذا الوعى هو الذي يدو فق مع ما دكرناه عن الدمن المعلق
 - (*) وهذا ما يتوافق مع ما حديداه عن النص المُقتوح
 - (*) والإشارة و صحة إلى النص الستعلق.
- (٢٩) الإمتاع والمؤاسنة أبو حيان التوحيدي، قر «هَ أحمد أسين وأحمد الرين – مكسنة ،لصياة – لسان ١/٢٥/
- (٤٠) قانون البلاعة البغدادي تحقيق د محسن عياش مؤسسه الرسالة بيروت سنه ١٩٨٩ ١٤٤ ١٤٦
 - (۱۱) تعمدة ٢/٥٨
 - (٤٣) لبسابق ٢/٨٢
 - (٤٣) مظر سر القصاحة ١٩٨، ١٩٩، ٢١٧
 - (22) دلائل الإعجاز: ۲۹۱
 - (63) أسرار البلاعة: ١٤١
 - (٢٦) دلائل الإعجاز ٢٩١
 - (17) السابق ۲۹۲
- (٤٨) إعجاز القرآن الباقلابي بحقيق السيد أحمد
 - منقر دار العارف سنة ١٩٦٢ -١١١، ١١٧
 - (P3) Hefter 1777

علامات في النقد العدد رقم 18 1 ديسمبر 1995



رجاء عيد

ولأنه - التناص - مصطلع شديد الحداثة ، قشمة تجادلات تتقارب وتتباعد، وثمة منظورات نتشابه وتتبخالف ، ولكنها - في مجملها - تحد أبعاده لتضم إلى خارطته ما نشقق من مصطلحات ، وما توارث من مسميات ، وتفسع لها مجالات تتخلى فيه عن أحادية مفهوم وسلطرية مدلول ، وكأنه - التناص - الإنا ، الذي يتسع لانية كثيرة ،

ومن تحسن بصاحب الانبثاقة الأولى لمصطلح التناص والذي انطلق من لقطات خاطمة حولته بحسبانه تقاطعا بتداخل في سياق النص المنتج حاملا صيغ نص أو بصرص سابعة تنشكل في سياقات متداخلة ، من ذلك السبيل توالت مداخلات منه مارقق وبعندل ، ومنها مايسرف ويغلو .

إن حذور المصطلح ، والذي عنوف من منتصف الستبينيات حين استخدمته ، ثم تخلت عنه - كما هو معرف - چوليا كرستيفا Julia استخدمته ، ثم تخلت عنه - كما هو معرف - چوليا كرستيفا kristeva له من جملة ملاحظ وتفسيسرات سابقة ما يشكيل خلفيته وما يكون ركيزته ، وله من بين مدارات نقدية متعددة ما تبني عليها ملامحه وتنضح معالمه .

لقيد سيق الشكلاتيسون إلى منصطلح و التناص و والذي يرد في ملمح المفارقة بين النص المعارض والنص المعارض و فعلى حسبهم : ليس النص المعارض إعبادة إبداع ، أو كتبابة على كتبابة عمائلة ، فذكل نص خصائصه القارة فيه .

فكلا التصين بينهما مفارق لاتسمع أن يحل أحدهما محل الآخر، فهما ليسا مجرد نصين متماثلين أرمتبادلين ، فلكل خصوصيته وسماته وفرادته وشياته .

رمن ثم « فالمعارضة » تناص - وعلى حسب تودوروف - فإن النص المعارض ليس استنساخا أو محاذاة للنص المعارض ، فشمة تخالف وتفارق ، وثمة إضافات وحلوفات .

ومن توالي مقولات تتابع أصوله، ثم يتشكل مدلوله ، فإذا كنا نفكر - كما قبل - من داخل عالم تكلم ويتكلم من قبل ، وإذا استعرنا مقولة عربية قديمة : « لولا أن الكلام يعاد لنفد ، فإن النص - كما يسميه بارت - جولوجيا الكتابة ولعلنا نتذكر مفهوم « بارت» لذلك ، في جمعتمه المشهورة « موت اغزله » فإنها مدخل ضروري لمفهوم «التناص»، فالنص من هذا السبيل - هو عدد من نصوص محتدة في مغزون ذاكرة مدعه ، ومن تد قهو - النص - لسن العكاسا لخارجه أو مرأة لقائله ، وإنا فاعلمة المغزور الدكري للصوص مختلفة هي التي مشكل حقل التناص ومن ثم فالنص بلاحدود ، فأي نص تتوافد على منشئه كتابات سابقة - ومعاصرة - وتترافد عليه أنسقة وبنيات تتزاحم وتتحاشد من تصوص سالفة أو محايثة .

وإذا لم ننس أثر الشكلاتيين في احتضان جذور المصطلح فلانسى أثر « باختين » أيضاً ، إن استخدامه مقولة « تداخل » السياقات، والتداخل « السيميائي ، إنما يتماس مع مصطلح « التناص» عند كريستيفا ، والتناص - من مجمل إشاراتها - هو النقل لتعبيرات حالية أي معاصرة ، أو استخدامها من نصوص غير معاصرة ، ومن ثم فالتناص تحويل أو اقتطاع من نص إلى آخر ،

وتدافعت تحميسات تاليبة ، لعل أبرزها القول بأنه مبادام النص هو

جملة نصوص سابقة - أو محايثة . فلا معنى للبحث عن و موضوع » هذا النص ، وتعددت مقولات أخرى منها: كل نص هو إنساج منتج، ومنها: كل نص هو إعادة تشكيل لنص آخر، وكل نص إنما هو محول من نص آخر .

ولا يكف سيل التحمس، ونكتفي بما يضم ما سبق ، وربما يتجاوزه في القول : إن قراءة نص كأنه إعادة لقراءة نصوص أخرى .

ومع ذلك كله قما زال المصطلح غائماً تختلف إجراءاته من منظور إلى آخر ، ولم يستقر بعد كمصطلح نقدي يتملك حدوده وأبعاده ، وإغا أدى إلى مزيد من الإرباك ،

ولعله يصح - هذا - الإنسارة إلى ذلك الإرباك الذي يشجير إليه مسقهوم التناص ه . وقد حامت فكرة النناص لتسريك كل أنواع المطاطات الأبست حب القاهبة من المؤلف إلى العمل ، ومن المرجع الاختياري إلى التعبير و الكلامي ومن المصدر إلى التأثير المتعقق، ومن الدليل إلى الإنجاز ... بواجه التناص بإشكالية التعددية وعدم التجانس، وأعتقد أن هذه الإشكالية ... هي أهي مسألة يكن أن تعنينا في الأعوام القادمة ؟ ه (١١) .

إن إشكالية أخرى تتقدم الآن.

فعلى حسب و التفكيكية و ينفسح مفهوم و النص و ليتجاوز حدود الأجناس الأدبية و حيث تتضام أنواعها تحت عباءة و النص و ومن ثم فجميعها : نص متناص .

فالنص - من هذا المنظور - ليست له شيئية أو تشيؤ ذاتي ، وليست له خصوصية أو فرادة خاصة به ، وليس و النص » حاملاً ومعنى» مقنن تفرزه اللغة فيه . فكل شيء رهن اللحظة التي تتحول إلى لمظات متناسخة ، على حسب و حالة « الاستجابة من ذات إلى ذات،

رمن ثم قالنص يتشكل على مدى زاوية النظر إليه ، وعلى حسب درؤية ه الناظر إليه في خطة بعينها .

إن ذلك المنطلق في منظور و التفكيكية و للنص ، إنما هو نتاج منظور سابق أفرزته و البنيوية » في قسرها لمفهوم و التزامن و اللغوي عند سوسير - كما هو معروف - ومنه كان سبيل البنيوية لمحاصرة والنص في ينيته اللغوية ، ومن ثم لاحدود واحدة ، وإنما تتعدد تلك الحدود ، وتختلف مساراتها ، وتأتي التفكيكية - وقد مهد لها البنيويون م فترى - التفكيكية - أنه لا حدود أصلا ، وحتى نتفهم النص ، - على حسبهم - علينا تفكيكه لإعادة تركيبه ، ووفق شروط محدودة يمكن العكوف على سبر استراحيته الخطابة وحبث تنتفي - هنا - مقولة النص المغلق - عند البنويين ليكون بدبلها : المص المعتوح ، فسن وجهة المنظور البنيوي بكون النص حبة مقلقة - كما هو معروب - بينما ينظلق المنظور البنيوي بكون النص حبة مقلقة - كما هو معروب - بينما ينظلق مفهوم و التناص و من مفهوم و التص دائماً منفهوم و النص أخرى معاصرة أوعبر معاصرة والنص - من هنا - منفتح على نصوص أحرى معاصرة أوعبر معاصرة والنص - من هنا - كلوح من زجاج يلوح من خلفه نص آخر ،

وهو - النص - انفتاح على واقع خارجي ، وتفاعل مع سياقه ، متجاوزا في ذلك حد البنبوية ، فالنص يتولد من بنيات نصوص أخرى في جدلية تتراوح بين هدم وينا ، وتعارض وتداخل ، وتوافق وتخالف .

إن ثلك النصوص المتناصة مع نص بعينه تسملك حضورا لا يكن تحاشيه ولا يكن نفيه . فتلك المداخلات النصية تتكشف على سطح النص، ولكنها - على حسب منشئه - لا تظل منفصلة وسائية ، وإنما تخضع لتبحولات ومتحولات يتحشلها النص والذي هو جملة توزيعات ملفوظة سابقة عليه أو محايثة له .

فتلك المتناصات - في إطار النص - ليست تجمعات مجانية ، وليست مجرد تداعبات سلطوية من مخزون الذاكرة . وإنما لها أثرها - وتأثيرها - في توجهات القراءة فهي تفرز في تعدد القراءات ما يتجاوز أحمادية واحدة ، ومن هنا فإن السمة الفارقة للنص المتناص أنه يتبع بفاعلية القراءة تزامن البنيات مهما تختلف مسافاتها الزمنية ، وذلك من خلال التواليات والدالات ، والتي تنفتع على تاريخية زمنية ومزمنة أيضاً وكأنها - بذلك - اختزال لخطاطة التشكيل الأدائي مما يتبع فضاءات تأويلية ، وكأن المفوظات المتعددة في خطابات نصوص أخرى تتحول في النص المتناص إلى ملفوظ يجمع الكل في واحد .

* * *

ومع ذلك كله فإن رفرة من التحليلات للنص المتناص ثلع على ظاهرة و المعارضة عجب بكثر التجادل حولها ، ولعثنا نزعم أن ذلك التركيز سببه بسر استكشاف المتشابهات ، وكأن و المعارضة ، تقدم نفسها كمنجز حاهر ، في حين أن و التناص و بتجارز - بالضرورة - جانب و المعارضة و رائتي منزال التنوجين فائما بشأن تداخلها مع المسطلع: التناص ،

أكان ما أشرنا إليه - السهولة واليسر - يؤكده الشعور بصعوبة اقتناص المتناصات في النصوص كما في القول التالي : و ... والنص الغائب عندما تعاد كتابته .. داخل نص من النصوص بخضع بالضرورة لعلاقات متشابكة تتسع وتضيق حتى يصعب علينا في بعض الحلات قبيز حدودها وتعيين نوعيتها الثابئة بصيغة دائمة و (٢) .

لعل - ما سبق - يحرضنا على استكشاف شروط نظنها محاذير واجبة تلزم استقراء المتناصات بين النص والمعارض والنص المعارض.

من منطلق القناعة بأن أي تغير أو تغيير في الأداء اللغوي تكون له

خصوصية تتميز عن سواها، فإن ما اتفق على إدراجه تحت مصطلح والمعارضات الشعرية » يحتاج إلى إعادة نظر تخالف وسمه بالاحتذاء أو الاستنساخ ، وإذا كان من مفهومات و التناص، أن كل نص إنما هو نتاج نصوص سابقة ، فلعله من هذا السبيل نستطيع أن نتفارق عن تلك المفهومات المتوارثة ،والتي ترى أن النص المعارض يظل مبديناً للنص المعارض يظل مبديناً للنص المعارض فقد راد له الطريق وفتع له سبيل القول .

ولكن القضية ليست بهذه البساطة فليست الكلمات - بالطبع -هي نفس الكلمات ، وبالتالي تحمل كل مفردة ما تتخالف به - ولو إلى
حد ما - وبالمثل فيإن تشكيل الصورة -- حتى لو راعت حدود الصورة
المعارضة - لن تكون هذه تلك وعكن بمراجعة غاذج معينة مما يعرف
بالمعارضات أن ملمع فيها بوضوح شديد أن التخالف بتجاوز التماثل ،
والتفارق يتعدى التوافق .

ولعله يساند ما ذكرناه ما نعرفه من معسمون ما يقوله و كروتشه و من أن أي نص له تشكيه القاربه ، وأن حماله الخاص به مستكن في هذا التشكيل في صورته الكلية ، ومن ثم فأي يشر أو إصافة أو تحوير أو تهديل. إنما سينتج من ورائه شكل آخر ، ويكون هذا و الشكل و الجديد له - الآن - جماليشه المنفصلة عن الآخر - أو الأول - ومن ثم لا يجوز - على حسب كروتشه - مقارنة نص بنص أو موازنة عمل بعمل .

ومع وجاهة ما سبق فإننا نذكر بالمحاذير التي أشرنا إليها . ولعل من أهمها أنه ليست كل معارضة يمكن أن تندرج تحت و التناص فكثيرة تلك المعارضات التي و تحتذي إعجاباً واستحساناً أو و تستنسخ وريضاً للقول ، ولعلنا نتذكر غاذج من معارضات و البارودي و لا ننسى و معارضات و حافظ إبراهيم ، فجميع كل تلك المعارضات مستلب في الموروث الشعري ، ومحاكاة لا غناء فيها ،

إن مثل تلك و المعارضات و لا تشكل تناصل ، لأن صاحبها يتعمد إعادة السمات الأسلوبية ، أو و الثيمات و الغرضية في تصه المعارض، فإذا لم يكن في النص المتناص حذرفات وإضافات فلا قيمة له .

وهنا يصح ويصدق القول بأن و السياق و كتقليد أدبي راسخ قد يشغلب على و النص ويجعله مجرد محاكاة لما سبقه من نصوص عائلة، ولو حدث هذا - وكثيراً ما يحدث - فإن النص سيسقط ويصبح نصاً فاشلاً كتقليد مفضوح و (٢).

بينما الأمر مختلف - إن لم يكن شديد الاختلاف - قيما بعرف - على سبيل المثال - بمعارضة و شوقي » لقصيدة و الحصري» المعروفة، ويمكن للناظر المتوسم ملاحظته مفارق لا يتسع المجال لذكرها ، ويتضع التفارق والتخالف والنبس بين سبسة و البحتري» وسبسة و شوقي » يل ربحا نزعم أنها - سبسة شوقي - لها غيزها ودرادتها وخصوصيتها حتى ليستحيل نسبتها إلى مصطلح و المعارضة » ا

وريما نزعم أن استكشاف المتناصات في « المعارضات و لا يمثل إضافة لها خطرها ، لسببين : أولهما ما أشرنا إليه - من قبل - بأنها تقدم نفسها كإنجاز لأفضل في اكتشافه ، وثانيهما أن التخالفات ستكشف عن وجهها لحظة المقابلة بين النصين : المعارض والمعارض، فإذ أضفنا إلى ذلك أن « التناص » قد يكون في مستوى الشكل التعبيري وقد يكون في « مضمون » نصين ، فإن «المعارضة » تضمن الجانبين. التعبيري والمضمون مما يتبيح استكشاف المتناصات لحظة المقابلة بين النصين: المعارض والمعارض ، ومع ذلك فهناك مفارقة بين النظر التراثي والمنطور المعاصر. إن المفهومات التراثية حول « المعارضة » وحول والسرقات » تصلب الفصل » وعلى « صاحب الفصل » والمن « فضيلة السبق ، وبعده تنتهى مهمة الناقد التراثي، بينما يكون وعلى « فضيلة السبق ، وبعده تنتهى مهمة الناقد التراثي، بينما يكون

مفهوم و التناص، أنه حضور لنصوص متعددة ، مع النظر إلى تلك النصوص بحسبانها مداخلات نصية وتحولات فنية.

ولعله يصح عنا القول بضرورة (... الابتعاد عن الفهم السطعي الذي ينظر إلى إعادة كتابة النص الغائب في نص من النصوص كسرقة أدبية ، تعزل مجمل هذه الظروف المؤدية حتما إلى الإقرار بعدم وجود أي تطابق بين النص المعارض و يكسم الراء والنص المعارض و يفتح الراء والنص المعارض و يفتح الراء (٤).

ومن ثم فإن تحليلاً متأنياً لما يعرف تحت مصطلع و السرقات سيزيل ضبابا كثيفا تتفيم بسببه حدود المصطلع ومدى صحته ، ورها تنتغي تلك الربية التراثية تجاه النصوص ، وذلك التوجس الذي أفرز تلك الششققات المعروفة والتي تتشمم أي رائحة فيسما عرف بالسرقة والمسبخ والسلخ ، إلى تلك القائصة الطويلة والتي تتناسل أسماؤها من ناقد إلى آخر ،

وفيما تعرصه - على عجل لتلك الشفرات المتناصة لا نترصد شظاياها المتناثرة على ساحة النص المتناص ، لنقع في حطأ النقد القديم تحت مصطلحه السابق : السرقة ، وإقا لشتبع تحولات تلك النصوص واستكشاف قيم تحركها وتوظيفها وما تضيفه في إعادة إبداع جديد وتشكيل مخالف ، ومتعددة وكثيرة تلك التناصات والتي تحصل - من مصطلع التناص - على شهادة براءتها من تهمة السرقات ، ومع ذلك فرعا نتقدم بملحظ أو ملاحظات موجزها أن تلك الشذرات تندرج تحت ما أشرنا إليه من قبل بحسبانها ترسبات ما تختزنه قراءات يتاح لها أن تطفو على سطح النص المتناص في لقطة خاطفة أو انبشاقة مفاجئة تستحضر نصا وتعيد تركبيه اللغوي، ومن ثم تتخالف إمكانات النص المتناص، مثلما تنباين قيمة تناصه ، فتتعدد مستوياته حسبما أشرنا المتناص، مثلما تنباين قيمة تناصه ، فتتعدد مستوياته حسبما أشرنا

سابقاً. قد يكون التناص شدرة ملتقطة من ترسبات قراء لنص سابق ، ولعلها انبثاقة أو لمحة تعبر اللاوعي إلى الوعي ، وهنا نذكر - مرة أخرى - بضرورة نفي المصطلح التراثي الباهت : السرقة ، وهذه الشدرة هي أدنى مراتب التناص إذا قبلنا انفتاح المصطلح حتى يشمل الجزئيات ، من تماذج تلك الفلذات التناصية :

يقرل ۽ أدرئيس ۽ :

.. وتقوم الصلاة

في رواق على النيل يسمع تسبيحته الفرات (٥)

ونتذكر قول ۾ شوقي ۽ :

كلما أنَّ بالعراق حريم لمن الشرق حدد في عمانه قد قضى الله أن بزلدنا الجرح وأن نفتقي على أشجانه (٦١) ويقول و محمد أبواسنة أو:

.. وإذا ضحكوا فكما ينفلق الصخر

لا أحد يقول حقيقته

.. فالكلمات هنا من جلد يتشقق

يتزف منها الدم (٢)

ولنتذكر قصيدة « الناس في بلادي » لصلاح عبد الصبور ومنها:

الناس في بلادي جارحون كالصقور

غنازهم كرجفة الشتاء في ذؤاية الشجر

وضحكهم يثز كاللهبب في الحطب (٨)

ولننظر إلى بيت و شوقي و في قصيدته عن و أنس الوجود و:

شاب من حولها الزمان وشابت وشباب الفنون مازال عضا مع بیت و محمود حسن إسماعیل، فی قصیدته : و النهر الخالدی. شابت علی أرضه اللیالی وضیعت عمرها الجیال

* * *

إن مصطلحا تراثباً آخر قد يكون - في رأينا - ألصق بالتناص ، وذلك وهو - من هذا السببل - بتجاوز مصطلحه القديم : التضمين ، وذلك فيما يبتعث من نص أو نصوص أو ما يتماهي في تحاور بين نصين كأنه مقابل لما نعرفه من استدعا ، الشخصية التراثية . إن الاستدعا ، - هنا استدعا ، قولي أو نصي - إن جاز التعبير - يتخذ مسارات تتعدد ، ودلالات تتنوع على حسب قدرة استحدامه والتمكن من تلاصق الصوتين : (السابق واللاحق).

وقد يكون من مهامه ترثيق دلائة ، أر تأكمد موقف، أو ترسيخ معنى ، أو لمؤازرة النص إما بتضمين صريح رإما بتلميح وتلويح ، أو يكون - من وجه آحر - رفضاً لمفرلة ، أو نعباً لمعتقد، شريطة أن يكون التناص التضميني متشيئا في النسق الأدائي، وأن يتضام مع مصاحبات أدائية متداخلة ، وليس كتلة لفوية فاصلة بين سابق النسق ولاحقه ولا يكون - كذلك - مجرد لصق ونتوءات تسترخي على سطح النص ،

وهنا يتجلى عسل المعلل للنص ، فالتناص - هنا - حضور نستشفه بواسطة خبرة عميقة بالنصوص الأدبية ، وهذا الحضور النصي بحتاج إلى فراسة تتبع وإلى بصيرة وتبصر ، فقد تندمج البنيات المتناصة في بنية النص كإحدى مكوناته ، ولا يدركها سوى القاريء المنفتع في قراءاته على تصوص متعددة ،

ومن ثم فسمحلل النص لا يتسوقف عند تبين المتناصبات ولكنه

بستكشف كيفية انتقائها ومدى تلبسها وتلاحمها بالنص المتناص وتداخلها في نسيجه ، كما يحتاج محلل النص – كذلك – إلى خبرة بالروافد الخفية التي ترفد شكل النص المتناص ، والتي يمكن أن تتبع لقضية « التناص» قيمتها وشرعيشها ، فكل عنصر من عناصر النص المتناص يحمل دالة تنتظم في صورته الكلية ، مع ملاحظة أن هذا الانتظام ليس عائلاً في عناصر الكل واحد منها ، وإنما جملة تلك العناصر نظل لها سلطة على النص كله.

إن انتزاع القول المضمن من سياقه كما في غاذج متعددة - تراثية ومعاصرة - لا يشكل تناصا له خطره ، حين يرد استشهاداً مجانيا ، أو تداعيا ذهنيا حيث يظل كلاهما لصفا إضافياً ، أو وشيأ تزيينيا .

ويظل-كما أشرنا قلبل الخطر محدود القيمة، كما في قول أبي تمام:
درست صعائع كبدهم مكأما أدكر من و أطلالا بسرقة ثهمده .
ولعلنا تعذكر مطلم معلقة ﴿ طرفة ﴿ :

لخولة أطلال ببرقة نهمد تلرح كباتي الوشم في ظاهر البد ولعل منه قول و شوقي و مضمنا شطراً من نونية و ابن زيدون و: قآب من كرة الأيسام لاعبنا وثاب من منة الأحلام لاهينا ولم ندع للبالي صافيا قدعت بأن نغص ققال الدهر آمينا) (٩)

رمثيله في « تضمين قد يعلو درجة لتشابكه مع ما يعده ، مفيداً -- على حسب السياق - من قول ه كعب بن ربيعة ، التالي والذي يرد عند الشاعر و رفعت سلام » :

> خلا لك الجو فيبضي واصفري ونقرى ما شئت أن تنقري

إلى أن يرعوي العويل ، والصهيل كامن في الكهف حتى يشمر النسيان أشجاراً من الرماد الآسن (١٠٠) .

إن صورة أخرى ترد عند الشاعر نفسه لا تكون لصقا لنص قديم، وإنما يكون هذا النص القديم أشبه بموجة تحتضنها صرحات أخرى ، حيث يتوحد صوته بصوت و الشنفرى و مرة وبصوت و عصرو بن كلثوم و أخرى، إن صوت الشاعر هنا يجمد غربته وسط قومه مثلما كان والشنفرى و حين خلمه قومه - كما نعلم - وهو الشاعر يستعير - كذلك - صوت عمرو بن كلثوم في رؤية خاصة .

ه .. قلي دونكم أهلون لا مستبودع السير ذائع لديهم ... ألا هبي بصحتك قاصيحينا با اسة القوم اللئاء ولا تلوموني ولومي .. ه (١١١) .

وتتذكر - الآن - ببتي و الشنفري، :

ولي دونكم أهلون سيمد عملس وأوقط دهلول وعرفاء جيئل هم الأهل لا مستودع السر دائع لديهم ولا الجاني با جريعدل (١٢)

ومن ثم تتخالف - بالعسرورة - قبيسة هذا الشكل التناصي .

وتتعدد - كما أشرنا - مهامه ، ومن ثم أثره وتأثيره ، فقد يرد سلبا

ونفيا لحكمة قولية في نص قديم ، وبعمد الشاعر - هنا إلى نقضها بما

بواثم سياق نصه كما في قصيدة « اعترافات » للشاعر محمد الفيتوري ،

ومنها :

.. وأحس يشيء مصلوب ينزع أطرافي المصلوبة ويغوص يصدري كالسكين و دع المقادير تجري في أعنتها ولا تبيتن إلا خالي البال و ويحي من هول الأكثرية ويحي وأنا شفتا شعبي أنا عيناه كيف تناسيت ضحاياه ؟ (١٣)

ومثيله تحوير يتناص مع بيئين لشوقي ، وبيت لابن زيدون ولهما شهرة لا تخفي، ومن خلال هذا التحوير ينبثق نقيض موجع يكشف حالة وحالات من السخرية الأليمة لما تحن قبه .

بقول: أمل دنقل:

١ جبل التوباد حباك الحيا
 وسقى الله ثرانا الأجنبى

٢ - وطنى لو شغلت بالخلد عند

نازعتني لجلس الأمن نفسي

حكذا أضحى التنائي بديلا من تدانينا
 وتناوينا شريدا وأسيرا وقتبلا (١٩٤١)

ومشيله تحوير يتناص مع معلقة « عسرو بن كلشوم » يشي - كذلك- بالأسى لما أصبحنا بعد أن كنا . يقول : مهدي يندق :

ألاهي يصحنك فاصبحينا

ألسنا التاركين لما طلبنا وأنا الأخذون لما ابتلينا

ونسقي الغير ماء الأهل صغوا ونشرب أهلنا كدرا وطبنا (١٥)

وكما في قصيدة و مشاهدات في مدينة تاريخية و للشاعر و أحمد عنتر و :

حيث بحور كلمة و الناي و من قصيدة و جبران خليل جبران، لتترام مع سياق قصيدته :

... لا تردد خلف هذا العالم الأخرس عذب الأغنيات

وإذا شنت نشيدا ؛

و أعطني النا ., روغن

نغما غير القديم

ما يرد الناي عني

والدنا حولي جعيم أو ١١٦١

وقد يكون مرادغة وتأكيد مقرلة ، كما في قصيفة و ياقوت العرش، للشاعر : منحمد الفيشوري حيث و يستلهم، دلالة بيت والمثنييه:

ليس من مات فاستراح بميت إنما الميت ميت الأحياء

يقول:

. ، صدقنی

أن الموتى ليسوا هم

هاتيك الموتي

والراحة ليست هاتيك الراحة (١٧)

(لاحظ ركاكة الأداء وتكرار أسماء الإشارة مع ثقلها: (هائيك) والضمير: هم)

ولعله من المناسب الإشارة إلى تماسك الصورة نفسها في قول شوقي: والناس صنفان: موتى في حياتهم وآخرون ببطن الأرض أحياء

وهذه صورة - من صور - جديدة متجددة ، تتمكن من الانفلات من رتابة الاستخدام ، والانعتاق من مشابه الاستدعاء ، لهلنا نتذكر قصيدة البحتري " في صراعه مع الذئب - على حسبه - وقصيدته - كما تعلم - تنكفي على مضمونها الأحادي ولا تتجاوزه إلى سواه ، بينما تتمكن القصيدة المعاصرة : "صراع صوري بين البحتري والذئب " - بدا من عنوانها - من استشفاف تقارن صمي ، نختصر مسافة التفارق الزمني، وقيما يتلبس الماصي بالحاضر - أر الحاضر عاصي - متشكل نص فوق النهل ، واجتلاء وقيما يتلبس الماضي بالحاضر - أر الحاضر عاصي - متشكل نص فوق تشابه من اللاتفائل ، واجتلاء النهل ، ويتمكن - بواسطته من استاء قائل من اللاتفائل ، واجتلاء تشابه من اللاتشابه ، ومن ابتئاث شدرات نضمية من البطولة القديمة - المدعاة - بتجمد قرينها - أو قسيمها - المعاصر ، ويترحد - كلاهما - في آنية متزامنة ، تختزل في ديمومتها فلذات تحاورية ، تشي بزيف في آنية متزامنة ، تختزل في ديمومتها فلذات تحاورية ، تشي بزيف البطلين - إن كان ثمة بطولة - حيث يتعرى زيفها في المختم :

- رويدك

إن القول - ليس الفعل - في دمنا يشدو

رفعله يحسن اجتزاء أببات من قصيدة "البحتري": لتتضع مهارة التقارن - بين بطولته المدعاة - ربين توظيفها المعاصر، حيث تلعب القصيدة - هنا - على مستويين متداخلين، يتشاكل - من خلالهما - الوجهان، ويتلابس البطلان:

.. عرى ثم أقعي وارتجزت فهجته فأقبل مثل البرق يتبعه الرعد

فأوجزته خرقاء تحسب ريشها على كوكب ينقض واللبل مسود فيها أزداد إلا جرأة وصرامة وأيقنت أن الأمر منه هو الجدد فأتبعتها أخرى فأحللت نصلها بعيث بكون اللب والرعب والحقد فخرٌّ وقد أوردته منهل السردي على ظمأ لو أنه عبدُب السورد

وقمت فجمعت الحصى واشتويته عليه وللرمضاء من تحته وقد(١٨)

تبعدي القصيدة - هنا - باختزال شذرات تختصر تساؤلات عجا تخلف من هزيمة " البطل " - المساصر - فيسما سمى - تقبولا أيضاً -بالنكسة :

> رحماك يا أيا عبيدة أفرطت في ترعد الذنب حينما الصهرت في ترهج الرجولة وفجأة . سقطت كومة من اليشب عند ومضة المفاجأة دم وخوذة رجثة على الثرى مهرأة

إن بساطة التساؤل الممرور - والساخر - : " فكيف كان ذاك "، وملامسته للغة الحياة البرمية ، لعله الشكل الأدائي - المكن - للتعبير عن دهشة الفجيعة وخببة المرتجى ، ويكون قسيمه - في دلالته - ما يرد في تساؤل " البطل " نفسه ، فهو - كما يلي - يشي بافتقاد حنكة أو حكمة ، وانعدام يصر أو يصيرة :

قکيف کان ڏاڻ ۽ (۱۹)

ملئت - لست أدرى كيف - بالبطولة

ويتداخل الصوتان ، حين يتلبس " التنضيمين " - من قبصيدة البحتري- يصوت " البطل " المعاصر :

وحين همُ الذئب باغتراسي

هممت بالمنارأة

(عوى ثم أقعى فارتجزت)

فلم يخف

(وأقبل مثل البرق يتبعه الرعد)

إلى أن طوتني

حسب هذا الذي تري

(لتلحظ أثر ' البتر ' في حملة : إلى أن طونتي) وما له من أثر فني ، كأن انقطاع الصوت - أو يقبة الجملة - إن ، رهيب لمعاني متعددة، يشير إليها ما يليها أن "حسيه هذا الذي ترى !

ويعود " صوت الشاعر - في المحتنم - أشبه سوح " الكورس " في المأساة اليونانية القدعة :

- أما كان أجدى لو غنيت عن الرجز،

وأعددت حد السيف والهول يشتد

ولكن مأساة جديدة تتشكل في رد قاجع بليد ومتبلد:

- رويداي .

إن القول - ليس الفعل - في دمنا يشدر

لقد أجمل المأساة شاعر آخر في جملة كنصل سكين أو كحد سيف في توله :

° وحاريت بدلا منا الأناشيد (٢٠) .

* * *

وليست قيمة و التناص و - كمنهج تحليلي - مقصورة على تجاوز أسوار المصطلحات التراثية السابقة: (المعارضة - التضمين - السرقة)، وإنما ينفسح - التناص - لما هو أرجب من متحدودية ابتناء نص على نص، فمن مجالاته المقترحة العكوف على مقاربة تحليلية لتماهي التحولات .. مسار التهادلات ، وكيفية التمثل لنص سابق ومدى حضوره في نص لاحق .

فالنص المتناص يتماهي في علاقات غير أحادية السمة مع نصوص أخرى ، فقد تكون علاقة تحويل أو ثقاطع أو تبديل أو اختراق .

إن منحلل النص المتناص بغنامير وسط أدغنال من التنصيلات والامتصناصات لنصوص قد تبيئق من نص مركزي ، ربا يمكن العشور عليه، وربا لانجد في النص المتناص استدعاء لنص محدد ، وإفا نتحسس جملة من تصوص بابقة أو شحابثة .

قاي نص ما لا بخلو من عناصر نصبة أحرى ، ولا بوجد نص ينفصل قاماً عن نصوص أخرى ، إن دائرة عندة تنتصب في كون زمني منفسح تتجمع في محورها وما بين محورها كل النصوص المنتجة ، وهذه الدائرة ذات طبيعة معقدة ، لا يمكن بساطة – أو سهولة – أن نحدد ذلك التداخل ، من خلال ثقنين صارم لتلك العلاقة بين نص وسواه ، فالمغايرة اللغوية وتخالف التشكيلات الأدائية تتفارق – بالمضرورة – مع النص المتناص ، إن تاريخية غيير معلومة – أحيانا – تظل تذكرنا بأن نصا لانعرقه يغرض ذاكرته النصبة على نص أو نصوص أخرى .

ولا مشاحة في أن إضافة لتحليل النصوص سوف تنبثق من خلال انفساح مجال التناص ، وذلك حين نتتبع - إضافة لما سبق - متعرجات

الشكل التعبيري والتصويري ، ومختلف الخطابات وقرابة الأجناس الأدبية واقتراض بعضها من بعضها الآخر ،

ولعله منها - كذلك - مراقبة النص القابع على مغترق دروب نصوص أخرى ، ويمكن لمحلل النص المتناص مقارنة النص الحاضر بالنص الغائب ، وقد ينفسح التناص حين يضم النص المنتج في مداره أعداداً من حقول المعارف أو الإبداعات الإنسانية ،

وعكن أن ينصاف تناص لنصين للشاعر نفسه ، فكلاهما من مدار إبداعي واحد ومن ملكة تصويرية واحدة ومع ذلك فقد يتنافسان في جلال وبهاء . وقد يشحب أحدهما عن الآخر .

ولعلم - من هذا السببل - تلك الأبسات المعروفة من قصيدة وشوقي عن و أنس الرحود و ومالها من قحامة وحلال ، وما تنفره به من بها وجمال ، ومنها :

.. رب نقش كأنى نقض الصابع منه اليدين بالأمس نفضا وه دهان ه كلامع الربت مرت أعصر بالسراح و لزبت وضا و « خطوط » كأنها هدب ربم - حسنت صنعة وطولا وعرضا.

ولننظر إلى صورتها الشاحبة والتي ترد في حديثه عن و وادي اللوك و في قصيدته : و عثال نهضة مصر و :

.. ويسمع ثم بوادي الملوك مسلوك الديسار وأقيسالهسا وكسل مخلدة في الدمي هستالك لم تحسص أحسوالهسا عليها من الوحي ديباجة ألع عليها الزمان فما ازدالهسا .. وما الفن إلا الصريع الجميل إذا خالط النفس أرحى لها (٢١)

ومن هنا نشيير إلى خطورة تتربص بالتناص إذا كبان بين نصين

للشاعر نفسه وإن سؤالا مرجاً نؤجله - قليلا - حول و قيمة و مثل هذا التناص . إن مثل هذا التناص لا يضيف سوى تكرارية لا تتفرد بسمات مفارقة ولا تتملك جماليات فارقة ، وربا يكون مسوغه - فقط - تسلط فكرة بعينها أو قناعة ذهنية بمضمونها ،

ولنلحظ هذه الأسطر من نصين مختلفين للشاعر محمد أبو سنة : يقول في قصيدته : « الأكذوبة بين الشفتين » :

الكذب مقابر

اختنقت فيها الأرواح

.. منذ كسونا الصدق جميع الأزباء

منذ أقمنا منفانا في الكلمات الجوفاء

.. من يفتح باب الصدق المغلق (٣٤١

ولتقارن ما سبق بقوله في قصيدته ١٠ غزاة مدستما ،

حين فقدن صدق القلب

حين تعلمنا أن نتقن أدواراً عدة

في قصل واحد (٢٢)

ولعل سؤائنا المرجأ يتشكل في استفهام أكبر حين نقارن - هذه المرة- بين نصين للشاعر نفسه - كذلك - ونقارن بين تناصهما مع نص للشاعر و صلاح عبدالصبور و .

إن نصى أبي سنة يتناصبان في تشكيل صورة الحب الذي مبات والذي يعادله : و الطفل الميت ع :

يقرل في قصيدته : الدمعة والسيف :

.. نتذكر خدعتنا

قی حب مات

في طفل ما أنجبناه

في رجه قابلناه وتاه

في لحن غنيناه

.. أن يصبح هذا الحب لقبطا

طفلا يتكره أهلوه (٢٤)

ولنلحظ - الآن - هذه الأسطر من قصيدته :

و أنا وأنت المذنبان » وكأننا - الآن - نقرأ قصيدة و طفل »
 لصلاح عبد الصبور - كما سيلى - :

يقول أبو سنة :

دعيه في الكفن

عددا على أربكة العذاب

فها هتا ولد

وها هنا انتهى

.. دعى غرامنا يلود بالختام

سأبتنى ضريحه من المحار والذهب

.. ما أقدح المساب

لكننى كفكفت عبرة تجول في الجفون

.. لا تكشفي عن جسمه الذي تصبح قوقه الدماء

من يده عمره مضى إلى الختام

.. أنا وأنت المذنبان

لكننا سقناه ساحة الإعدام (٢٥)

ونجتزي، من قصيدة وطفل ع متناصاتها فيما أوردناه ولا يتضع المجال لتبيان المفارق الفنية وهي للناظر المتوسم لها - عند صلاح عبد الصبور - بهاء وجلال:

قرلی أمات ؟

جسيه جسي وجئتبه

أنفاسه المترددات بصدره الوردي كالنغم الأخير
 ومض الشعاع بعيته الهدباء ومضته الأخيرة

ثم احترق

ورأيت شيئا من تراب القير فوق الوجنتين

رباه قوق الصدر قوق الساعدين

.. لا تلمسيه

هذا الصبي ابن السنين الداميات العاريات من الفرح

هو قرحتى

لا تلمسيه

أسكنته صدري فنام

وسدته قلبي الكسير

وسقيت مدفنه دمي

وجعلت حائطه الضلوع

وأثرت من هديي الشموع

ليزوره عمري الظمى (٢٦)

إن نصي أبي سنة السابقين يفتقدان الكشافة الفنية والصباغة

الشعرية وهما غائصان في تخاطب ذهني وكأنهما مسرد تحاوري تغتاله المباشرة والنشرية ويكاد في بعض أسطره يكون محاذاة ومحاكاة بل إنه -كما هو واضح - يفتقد التشكيل الرمزي والذي يكون التشخيص عماده ٠٠٠ عند صلاح عبد الصبور - ولنتذكر قصيدته الأخرى والتي عنوانها: طغلنا العائد إلينا، والتي تكتمل بها دائرة حب ضاع ثم تجدد وعاد، وهنا يرد سؤالنا المرجأ: ما قيمة التناص هنا؟

ولا يعنى - ما سبق - أن تناص للشاعر مع نص أو نصوص له بتعرض الطورة التكرار الباهت . تعرض لنصين آخرين لشوقي ، يخلص أولهما للحديث عن أبي الهول في قصيدته المشهورة ، بينما يرد الحديث عن أبي الهول في نصه الآخر عرضا في قصيدته و قتال نهضة مصر ٥٠٠ وكلاهما له سموق ونضارة ، وله فرادة ودلالة ، ومن بين التشابه تنبشق شذرات تتباين ودلدات تتحالف ليكون لها حصور شعري متمايز .

ينضاف إلى مادكرناه ما يرد في سينبد شوقي - عرضا أيضاً - عن آيي الهول :

.. قيالدة الدهر لا الدهر شب ولا أنت جاوزت حبد الصبغر

إلام ركوبك من الرمال لعلى الأصيل وجنوب السحس تسافر منتقلا في القرون فأينان تلقني غيار السفر

كأنك صاحب رمل يسرى خبابا الغيوب خلال السطر (٢٧) ويقول في نصه الآخر :

عبروض الليبالي وأطوالها وأرسى على الأرض أثقالها سطيع العصور ورمالها (٢٨)

وقد جاب في سكرات الكرى وأثبقي عبلي الرمسل أرواقسه بخال لإطراقيه فين الرميال يتضح - فيما سبق - ما يضيفه مصطلع « التناص » إلى تقبيم ما يتملكه الشعر - والشاعر - من اقتبدار على توليد تصوير من التصوير وابتداع تعبير من التعبير ، وكلاهما يبتث في تشكيل منفرد ومتفرد ، وفي تركيب جديد ومتجدد .

إن نص شوقي والذي يخلص - كما أشرنا - « إلى أبي الهبول» يتناص معه نص للشاعر و محمد أبو سنة » ويكون عنوانه و سؤال إلى أبي الهبول ، ويعتبد - إيقاعيا - على يحر و المتقارب » مثلما يكون نص و شوقي » وليست هذه هي القضية ، وإنما يهمنا مراقبة تلك التناصات، والتي لا تعني قائل التجرية أو توازي الفكرة أو تناظر الرؤية، فنص شوقي - كما هو معروف - له رؤيته ومنظوره ، وله - في صياغته وتكرينه - جماله وجمالياته ، في حين أن المنظور الشعري حند أبي سنة - يتهاين ويتفارق كا يرسع تباعد المصطلح : تناص » عن كونه معاكاة واستساحا ، إن نص أبي حدة موظف لقضية تشفل وجدان الشاعر ولعلها تنضع فيما نلتقطه من تلك الأسطر من قصيدته :

.. يقرلون : إنك تلبس أقنعة

من أشعة شمس الملوك

وتسقط في الليل في يترك المرمري

وتجمع حولك .. كل المنادين بالعدل

كل الذين يقوصون في الدمع

يفترشون السهاد يبيتون فوق المواجع (٢٩)

ونشير - كذلك - إلى فلذات تناصية أخرى ، مع ما يرد عن أبي الهول » في نصوص « شوقي الثلاثة » :

و شوقی ۽ ۽

فعدت كأنك ذو المحبسين قطيع القيام سليب البصر

فأصابت به الممالك كسرى ووهرقلاء والعبقري الفرنسي دول كالرجال مرتهنسات بقيام من الجدود وتعس (٣٠)

- ركبت صيد المقادير عينيه لنسقد ومخلسيه لفسرس

و أبر سنة ۽ :

 أعاصفة أم دموع ، تظلل عينيك يقولون : إنك تقضى لياليك تحت الجدار تقص الحكايا تفرثر حول الغزاة الذين انتهوا في الثراب

و شرقی ۽ ۽

وسرك في حجبه كليما أطلت عليه الظنون استتر كأنك صاحب ومل يرى خبايا الغيوب خلال السطر

و آيو سنڌ ۾ ۽

وهل أسكنتك سيوف الغزاة أم الصمت يابك للفهم .. وتتركنا للسؤال المحير

و شرقی ۽ :

فحدث فقد يهتدي بالحديث وخبر فقد يؤتسي بالخبر خبأت لقومك ما يستقون ولا يخبأ العذب مثل الحجر

و أبوسنة ۽

فهل أنت تصمت كي تتكلم

عماً تبوح به الأرض للبدرة النابتة

.. يقولون : إنك تصمت حتى يجيء الجواب السديد

عما تبوح به الأرض للبذرة النابئة

لهذا السؤال المعير:

و هل سيجيء الزمان السعيدي

ولعل صورة التناص تهدو أشمل وأفسع بين قصيدة و النيل» لشوتي (٣١) وقصيدة و في محراب النيل و (٢٢) للشاعر السوداني والتيجاني يوسف يشيره .

ونجتزي، تناصات تتشكل في محورين : بينهما مداخلات

أ - المحور الأول: (ملمح أسطوري يوظف خلود النبل)

– وشرقی ۽ :

من أي عهد في القرى تصدفق وبأي كف في المدائن تغدق ومن السماء نزلت أم فجرت من عليا الجنار جداولا تترقرق

- و التيجاني ۽ :

أنت يا نيل يا سلبل الفراديس نبيل موفق في مسابك حضنتك الأملاك في جنة الخلد ورفت على وضيء عبابك فتحدرت في الزمان وأفوغت على الشرق جنة من رضابك مخرتك القرون تشمر عن ساق بعيد الخطى قوي السنابك

ب - المحور الثاني: (فضل النيل)

- و شرقی ۽ :

أتت الدهور عليك مهدك مترع وحياضك الشرق الشهية دفق

تسقى وتطعم لا إناؤك ضائق بالواردين ولاخوانك ينفق بتقبل الوادي الحباة كريمة من راحتيك عميقة تتدفق

- و التيجالي ۽ :

فتحدرت في الزمان وأفرغت على الشرق جنة من رضايك وحروف ريانة في اسمك النيل ونعمي موفورة في جنايمك فكأن القلوب مما استمدت منك سكري مسحورة من شرايك

فنص و التيجائي ۽ المتناص مع قصيدة و شوقي، المشهورة، ليس إعادة لما قبل ، وإغا يتشكل في تكوين إبداعي مفارق من خلال مكونات السياق .

ومن ثم فإن مراقبة تحولات نص « شوقي » في النص المتناص - عند التيجاني - نتم من غير محاولة - لا غناء فيها - للقبض على فلذاتها لاكتشاف أصولها الأولى ، وإنا لاستكشاف حمالية تناصها، ومستوى إعادة تشكيلها وما تتملكه من خصوصية إبداعية .

ونشير - في المختتم - إلى حفل تناصي له سماته الفارقة ، والتي تعبر به من جنسه الأدبي إلى جنس أدبي آخر ، ولعله - بذلك - له ثرا ، وإثرا ، ، حيث تتعدد - كذلك - مناحبه وتختلف مراميه . ونعني تلك التناصات الشعرية التي تتناص مع و خطابات و أخرى ، قد تكون وصرفية وقد تكون و حكيا رمزيا و أو إنشاءات قولية قيما يعرف بالمقامات.

إن تلك التناصات تلعب على مستوى أسلوبية النص التاريخي وأسلوبية معاصرة ، حيث يزيح النص - هنا - سلطوية لغة النص القديم، فتدمج الزمنيتان وتتشاكل اللغتان - ومن ثم لا نشعر بنتوطت أسلوبية مع تفارق - بالضرورة - بثيح توظيفا جديداً .

وتتعدد أغاط وأشكال من تلك التناصات ، ونكتفي بلمحة خاطفة لمن يود متابعتها واستقصاها مذكرين بأن تلك التناصات تحتاج إلى أناة في التأويل أو التحليل ، وإلى خبرة منفتحة ومنفسحة ، فبعض منها بشير إلى النص المركزي الذي يتماص معه ، فيما بشبه شاهدا وشهادة ، بينما لا يشير غيرها فيما يشبه تمثلا وتشبعا بنص ما ، وكأن - هذا التمثل والتشبع - يشهد - الآن - لحظة ميلاد جديد ، ينتسب فيه النص المتناص إلى زمنية ماضوية ومحايثة .

تتقدم قصيدة و الطائر الخشبي و للشاعر : حسب الشيخ جعفر، مقدمة مقتيسة من و رابعة العدوية و في وجدها الصوفي ، في ذهولها وغيبتها ودهشتها ، ثم تكون أبنات الشاعر - بعدها - تحويراً لذهوله الخناص، وتوتراته الباطنة وحيث تتغيم الأشياء في هذا العسار الكوني مشيراً إلى وموقف و الشاعرين أبي نواس وأبي العلاء كذلك، وتعرض - الأن - لمقدمته ، ثم نصه المتناص فعها :

و وكيف تصف شيئا أنت في حضرته غائب

ويوجوده ذائب

ويشهرده ذاهب ، ويصحوك منه سكران

ويقراغك منه ملأن

فما ثم إلا دهشة دائمة

وحيرة لازمة

وقلوب هائمة

وارابعة العدرية و

ريقول في قصيدته : لو أنني مثل أبي العلاء أعرف كيف أمسك الفؤاد

كالثور من قرنيه ، أو يرتشف الهناء

من قهرة الهموم والسهاد

تعنيء لي حنيني

جرهرة اليقين

في جرة مكسورة

لو أن قلبي تشة في الربح

تأخله مني فأستريع (٢٢)

ونعلم المحتوى الرمزي في كتاب و كليلة ودمنة و ، وندرك الحكى الموظف لتلك الدلالات الرمزية فيما يسرده و بيدبا و الحكيم عن عالم الحيوان، تنبيها وتلمحيا وإياء وتلويحا، حتى لا يتنكب الملك و دبشليم، سواء السبيل ،

إن نصا شعريا طويلا يتناص مع مجمل دلالات و كليلة ودمنة عليت ولي رؤية جديدة ، تين عن و موقف والشاعر ، كما يشير عنوان قصيدته و سقوط ديشليم » ، وتتولى المقدمة التي تتناص - أسلوبيا - مع أسلوبية تراثية (تفسر السبب والمسبب) وكأن الشاعر يبث تماهيا لغويا يستحضر الماضى متلبسا بالحاضر.

تقول مقدمته : « وإنك أيها الطالع السعيد جده .. الطالع كوكب سعده ، قد ورثت أرضهم وديارهم وأموالهم .. قلم تقم في ذلك يحق ما

يجب عليك ، بل طغيت وبغيت وعنوت ، وعلوث على الرعية، وأسأت السيرة ، وعظمت منك البلية) .

ونكتفي بالإشارة السريعة إلى تنوع مقاطعها فمن مفتتحها تلحظ التناص في أسلوب الحكي :

وقال بيديا :

اللصوص اقتحموا حواجز الميناء

وتتوالى مقطوعات تحاورية بين و دبشليم ، وو بيدبا ، :

- أخانف أنت ؟

رهب ديشليم مفضياً.

أو طلب الرأي والمشورة :

- بأي سيف أقهر الطفيان إ قال بينيا :

- يسيف الضعفاء كلهم

وتتشكل من بين ذلك كله رؤية و الشاعر و وموقفه و كما في ابتداعه رمز و الديناصور و من سياق مقطوعته التالية، حبث يتلبس صوت الشاعر بصوت الحكيم و بيدبا و وتكتفي بأسطر منها حبث تتوظف في دلالة معاصرة ، لاتخفى :

أكتب عن عصرك

عصر الغضب الميث عصر الضحك المقهور

عصرك يا مولاي

حيث تركض الخيول في القماقم

وتممكن الغربان في العمائم حيث يهب فجأة من ظلمة العصور الديناصور (٢٤)

إن نصوصا عديدة ومتعددة تنحو سبيل « التناص» وتتماهى في شكول وأشكال متغايرة ، وإن وفرة من المصاحبات النصية تتجلى في خطابات لها تنوع وتفرد ،كما لها تفارق وتخالف ، ولكل جمالياته المستكنة في تناسخ مدلولاتها وفاعلية تناصاتها وتحتاج - كما أشرنا من قبل - إلى تحليل أغاطها وتأويل علاقاتها واستكناه ما بختفي تحت سطحها اللغوى بين نص - أو نصوص - تتناص معه .



الهوامش

- (١) د. أحمد المديثي و في أصول الخطاب النقدي الجديد ۽ ويقداد ، ١٩٨٩، ص ١٩٢
- (١) محمد يتيس و قاهرة الشعر المعاصر في المعرب و ، يبروت ، دار المودة ، ١٩٨٩ ،
 حي ٢٧٦ .
 - (٣) د ، عبدالله الغذامي و الخطيئة والتكفير وجدة ١٩٨٥ ، ص ٩ .
 - (٤) مرجم منابق ، ظاهرة الشعر المناصر في المغرب ، ص ٣٧٧.
 - (a) و التحولات والهجرة في أقالهم الليل والنهار و ، لينان ، صيدا ، ١٩٦٥، ص١٩٨.
 - (٦) ديرانه ، ج٢ ، ص ٢٤٢ .
 - (٧) الأهمال الشعرية ، المجلد الأول ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، ص ٩٩٥
 - (٨) و الناس في يلادي ... بيرزت بر ١٩٨١ ، جن ١٩
 - (٩) ديوانه ، ج ٢ ، يېروت ، ١٩٨١ ، من ١٩٣٠ .
 - (٩٠) و إشراقات رفعت سلام به القاهرة ، ص ٩٩.
 - (١١) السابق ، ص ٦٥.
 - (۱۲) ديوان الشنفري ، پيروت ، ص ۹۹.
 - (١٣) ديرانه ، المجلد الأرل ، بيررت ، ١٩٨٧ ، ص ١٤٢.
 - (١٤) الأعمال الكاملة ، القاهرة ، ص ٨٥ .
 - (١٥) انظر و لقة الشعر ۽ رجاء عيد ، الاسكندرية ، ١٩٨٥ ، ص ٣٨.
 - (١٦) ديرانه ۾ مأساءَ الرجه الثالث ۾ يقياد ۽ ١٩٨٨، ص ١٧٩ ج
 - (۱۷) مرجع سايق ، ص٥٠٠ .
 - (١٨) ديرانه ، الجلد الثاني ، ت . حسن كامل الصيرفي ، ط٦ ، القاهرة ، ص ٧٤٤.
 - (۱۹) و أحمد عنتر و ، مرجع سابق ، ص ۲۸ .
 - (۲۰) مرجع سایق ، ص ۵۷ .
 - (۲۱) مرجم سایق ، ص ۱۸۶ .
 - (۲۲) مرجع سابق ، ص ۲۲۱.

- (۲۳) السابق ، ص ۱۷٤ . ·
- (۲۲) السابق ، ص ۱۹۰
- (۲۵) السابق ، ص ۲۹۱ .
- (۲۹) مرجع سابق ، ص ۵۷ ،
- (۲۷) مرجع سايق ، ص ۱۳۳ ،
 - (۲۸) السابق ، ص ۱۸۴.
- (۲۹) مرجع سایق و ص ۲۰۹.
 - (۲۰) مرجع سايق ۽ ص ۴۹.
 - (۲۱) مرجع سایق و ص ۲۸.
- (۳۷) دیوانه د إشراقة و دپیروت ، ۱۹۸۷ ، ص ۱۹۲۰
 - (٣٣) الأعمال الشعرية ، يقداد ، ١٩٨٥ ، ص ١٣ .
 - (۲۵) مرجع سابق ، ص ۲۰۰۰.

(الاتناء (أعدد رامم 13 1 أبريل 1990

النص الوالحقيقة حوالالاستالة حوالالاستالة حوالالاستالة المستالة ا

■ مشحدي بعمق، في كل مه أكبوم مه ص دوسات، إشكاله الملاقة بين النصي والمالم النص الأدي، موده أكباد شعراً أو روايه او مرحاً أو تقداً، والعالم الذي يتج فيه النعق. واست الرحد بين من إعدل معرهم تامل الأدب في هذا الاتمقال، يل إن كثيرً من الدوسين،

المديين والمدوب، يقضول بهرماً كبراً من حياتهم البحثية متهمكون في المصدن في هذا المجال كيف يقورياً ما المصدن في المطابات كيف يقورياً ما المعالمة بين المفضور والقياب؟ مثل يقدول النصىء أو يحصح على مسترى والقيامية و والأفكارة التي ينطق بها، أم خلى مسترى بيئة المستداع على النص وثيقة شحصيه؟ على هو وليقة جياسية و سياسية و التصادية؟ وليف تقرأ هذه الوليدة الى مشر وليقة جياسية و التصادية؟ وكيف تقرأ هذه الوليدة الى مشر

في جميع الأجنوبية التي أتبح بي أن الراه. هذه الاساة المنة مُسلَّمة جوهرية أهي أتبا يفوف الداء أنفوف الجمشه أمن لحوب أيا عربشعان أن أصعر فامه بين طلعيية العرب هند سينمة منه يخة طاغيه القروا إل الاستثناف والاعظلاق منها بين باحث وآخر دول في التكرين المجن خهد العدمى - فوسيال حودمان يتمرُّ على القيام بتسلية تحليقية مُلِثَى التي يترهم وجودها في النص وفي انعالم الذي أنتج صمه النص المذهبي العربي لا يصرُّ ابل يفيض عابيك بوصف مدهيي عشائدتي سيّال للعلام، وصف جنفل إنه يمثلك العالم ويعرفه معرقة نصادره وغار وحدمه غالباء يملك حلَّه العرفه. البورجوازيه تكوينها ١٪ ۽ وخصائصها وبرمانها ٧ ۽ والتركيبه الطبقية هي Z ؛ والصراع صد الأميريالية هو M : والأحلاق والصراط المنطقيم والجنبة والندين هي SNPP كل شيء معروف صنوك مثبلور مسبوك أمعه في صغر نادرة الثال في جلاتها وحدية خطوطها واعتلائها بالدلالة ونبائيه تشكُّلها ويستوي في امنازك هذه الموقة الكلية الصادرة الجرفان المشودان الشهج محمد مفتاح الشقراوي، لأنارية علَمه الأسهاء كَلُّهَا (وأحهله الأشياد؟) . واللكترر معروف معبد الفاهم لأن ماركس هبدُّه الأسياء كليه وعلمه كذلك الإشياء

أن، بيسامة الا أعرف العالم ليب لم بعده هذه بالعادرة الرهبة لموجود إذ رأسي ليضربه الدوار كالم وقات أمام هور أسائله أن يعصح عن هالات بالعالم صفّ عربي، أقصد، وهالم حربي، بالعبم المسن قابل بلاحدال والتعكيك والذيكيك والذيك على الافصاح والاقصاح أنّ العالم . . 117

کیف أعرف العظم؟ ال حيد عربية لا يُستّها شيء كما يُستّها ازدحامه بندخرمات ارق حياة

هربية لا ينتظمها شيء ثمية بدنظمها تكليب بلبههاب والعوامض،
والمرتفات، والكنادمات، والمفيدات، والمراوفات، والمتحلات. من
الأسباب، والسنواضع، و «الموقالمع»، والسلوكيات، والتصرفات،
والشعارات، و الاسجازات، و«الحقائن» حيلة تحشد بالنابو اللدين عالم
محلق لا سنظهم المماذ اليه إلا بالمسجود والعبول وهذم النساؤد،

ويَجْسَى عَالَمُ مَلْمُولُ مُوشُومٌ لا تَسْتَطْبَعُ الْ لَسَّهُ حَتَى عَلَى مَسْتُويَ الْبَشْرِ ، والقَشْرَةُ والدِن

والسياسة هالم مرحب ما أن تقرّب منه حتى تلسمك السهاه، أو تلقى عني رأسك الكلاكل والأشرطات، أو تعدلًد في أحلك الأصفاد وأوجعه عصاً، أو تدخل في عيدب السجود

والطبيعة _ كي كانت دائيًا تقريباً _ هم كامد شبه ميت لا يكاه يكون لتا به من خلافة ، خام أمديًّم بر معلم كيف مستطقه ولم تعدمه كيف يقصح

والأخرون، البشر الدين بسميهم وأخرين، حزر عالية مسجَّجة حتى هي تربيع لم يصد من حكمه في شيء الانتسعى إلى الانتزاب مب سنجاريتك الفصورة الاخرون للقعيم الشبك التي طرحتها فوقهم فقود س القمع والاونداب والتدمث والتجمس للحاوراتي القد تحوَّم المجتمع بعُمل دولة المحابرات داؤسة المترعوعة الحاكمة في الرض العرب بني آذان صيّاء لا شمع حبر الممس فيها، إلا أن تكون وظيفتها أحملا المماع وإلى أقراء مملة لآخبرو عن الفول ولا وهية لهاهيم. إلا عد كانت وظبطها أصلا أن تنطق الكلام لكي تقتنص من تحل بهم لعنه الاعصاح ويحدث أله يكون هم رأي على ادبي الدرجات من التلمر او الأثين أو الاعتراض... دع عنك للمارضة والنفذ والمحت هي مدائل القد أصبح العلم قريسة طريبة والشك والأجامات العبامة التي تعلن ب العيون بإقصاح عجيب، في أي حديث، وفي أي مجلس، بهمس لك حدهم الها أحي، مالك تتحدث وكأنك تي سريسرا؟ الكراميي لها أوال لا الجدران فقطه أو يتبرع أحر ومالك ترثر حكدا؟ ألا تعرف أن عبدالله هذا عميل للمخابرات، وأن أحمد وإحد متهج، وأن عيسي ربيس المرع، وأثب تجاجىء بهذه الطريقة ض لرندم أحمار اكور

إن العبلم لمغنق أيسوبه موصدة في وجوهنا وليس في الجدوال كوى تتقصص منها يستحيل إليه الشاد والمأساة اختيفية بني أنه لمن تجارجه مسعى ال الدحول، بل داخله، في دمن السراديب، وليس ثمة من آس بالخروج على الأقل ليس في حل الفرد إلا حين محرج من القبور

يصيبي الدوار وأنا أستطق التمكن عن حلاقته بالمالم. فأنا أجهر العالم وكيف اذنا أبحث عن علاقة النص بكيبوسة لا أعرف مها سوى أنه موجوداً؟ كيف؟ العربي ينتج النص في عالمه السرافييي هداء حيث كل شيء مفعى، معنى، مؤرِّر، متحص محبَّب، تمنوع، مطليَّ بالمح أو بالمعان الريف، كان أو بالمعان الريف، كان أو بالمعان



كيف أعرف العالم في حياة عربية مزدحمة بالمحرمات؟

بالعالم، بن مثلاً أخرون مثبل، تنصوب حيرات من الكتابه العربية المناصرة، كتابق وكتابنهم، إلى كتابة إشكالية، معضلة، عوسها الأساسي لا الد تسبح عالمًا مفهومًا، واضحاً، مياسكاً، لا الد تمهم الحالم. بل الد نكته أليات البه والحبره واللايقير والربيه التي تطعى عن عسبه استطافها المعالم، والسعى بي فهمه، وتشكيل صورة له ويمورته زهل هناك صورة له، وهل هو قابل للتبلور؟). يصبح النص تجسيد لاستحالة الفهم، لألياب اللف والدوران وللدهالير والسرية واللعريه والاجلعيه غني تكتنف أرواحه ومحن بسعى الى الاقصاح، أو مجهد لترى الدكاد العالم بصبه قادراً على، أو راهيا في، الأفصاح. وإنه بيبدو أن هذا حالة غريقة في مرغم التذافي. الاجتهاعي أزليست إحدى دلالات البية الدائرية اخدروية المعديرية لألف لهلة وبيمة واحتشادها باللعزية والسرية والاسهية أميا عبسد ومغلوقية العم ومناومته للافصاح والندورا

الأسم في محمة حاطقة و كأنها أمثلك بعمه معاجئة . إن أمهم فهم أويدًا جيبياً ثبيًّا عربية النص الأدر خديث بن خدائي مندنلة المعظه سي كتب فيها حود الوقفيم حرة السهيد . بعد حرب ١٩٦٧ الي مه تؤال يهملغة، لا مهم عن سراره شيد حاله بهه عدد مظور ورؤيه الشيء تختله من منظورات ساينة دين المحقه خاصر دالتي سع فيهه عمد براقه رويسه لمم السياف الروابه الي بيسها هوس سياال الكيف بحكي حكابة كيف سرداء

لي اللحظة التي أكمل فيها، تربأ علمي بدي يهمه هوس سؤاب آخر أشدُ مجالعية - والكُن ، كَيْت بعرف ما يحكَي ؟ كيف بعرف ما يسره؟ كيف معنك شيشاً المثلاكاً حقيقها من أجل أن سريد؟ بين أن يشملنا هوس السؤال كيف سردما سرداء

> هل قلب الدوار؟ إنه اللكة يعود وها كلمه واحقة والعالم؛ متعبأ في مكان ما حارج النوافد. بروبه؟ هن تعرفونه؟ D Y V

يصدر قرار سياسي يشر خارطة الأشياء ولا يكون لهنا من سبيل بني المسلاك معارف حقيقية بالشرار عا هوا الذاء كيما ما السوافع؟ ما الأسياس؟ ما التالج؟

ويُقَد قرار اقتصادي وتكتشف أنه صادر مند ومن لكب لم تسمع به) دون أدنى درجات الأمكائية لأن نفهم المقومات، واخالات، والمرزآت، والتناثج الترخاء وكل ما في الدنيا من وأدات؛ يعرفها الكاس في مجتمعات أخرى في مثل هذه الحالات

يقرر رحيم غري أن يلعي الصراع صد اصرائين بجره قلم بي-طائره ولا يناح أنا أن مهم شيئا (هن كان الأمر، مثال، جرة قدم ال طائره نقط ام شبجة تخطيط حويل الذي استغرق عشرين عاماً لينضج وشاركت فيه أطراف أخرى كظحابرات ظركزيه الأميركية إن

ويعرو وهيم هويي الدينغي وارتباطأه و يسحقا قالوباً» في شطر أرص من الوطى بأكمنه، ولا يتاح لنا أن تفهم شيئاً وهل الدائم حرص على قضية وبيه بحق، أم حرص على كرسي وحكم شاوك في الحرس عبيها أبضاً الخابرات الركرية لللطب اخبري؟)

ويتزوج جاري أحد ويقلف عروسه في عيادة سوداء س أخص براس الى ما تحب البعمل، ولا يتباح بي أن الهم شيئاً. داند كان يُعالا الدب صرائحاً. مثلي، بالدعوة الى تحرير المرأة

ويخمعب الخمطيماء يخضون الناس عبى التبرع لأقطانستان وفلسطين نلتهب يدم الأطمال والصبخ والشيوخ والنساء والرجال ولا قصيهم إن تُبيءَ ﴿ وَلاَ يُنَّاحِ فِي أَنْ أَفْهِم شَيْئًا وَهِنَّ القَضِيةِ وَالرِّبَاطُ مَوْ الآبياد والدين والعقيمة أم شيء وأشياء أخرى؟)

ونقطع پد قلع سرق طعام عشائه من سوق مرکزیة کاری بحشرة طوایق لي مدينة عربية ، ولا يناح لي أن أفهم شيئاً ﴿ وَهِلْ سرقة لقمة العشاء أفدح عند الله من سرقة طعام كل الناس لسنوات طوال؟) كيف، الك، أقهم

> كيف أسائل النص الا يقصح هن هلاقته بالعالم؟ بن، آين، أين مو العائر؟ بن ما هو العالم؟

> > صيدر

تراث:

في سلسلة

ولأثي مست وحدي الدي يضربه الدوار وهو مستاطي النص هي علاقته

Riad El-Rayyes Books Ltd

56 KNIGHTSBRIDGE London SW1X 7NJ

ابو الفرج الإصبهائي تحقيق جليل العطية

١٩٠ مطحة ﴿ ١ مديهات استرايته

♦ الجليس الصالح والأنيس الناصح ♦ كتاب القيان

ابن الجوزي

٢٤٤ سفحة 🦝 ٢٦ جنبها استهابنها

تحقيق فواز فواز



رضاءات ثقدية (فصلية محكمة) لسنة الثانية لعدد السادس حيف ١٣٩١ع، حزير ٢٠١٧م

النقد الاجتماعى للأدب نشأته وتطوره

ازاده منتظری" محمد څافیی ۵۰ منصوره زرکوب

الملخص

غة علاقة وثيقة بين لأدب والمجتمع، يد أقر بها لفلاسقة والعلماء منذ لقديم في ظل نظرية لمحاكات، تطرية لاحكاس وشتى الاره و لأقكار عطروحة فى هذا المجال، ولم تكد تظهر نظرية لحديث الماركسية حتى تاسّس على ببياتها، مهج لاجتماعى للأدب؛ أحد مناهج برئيسة فى لدراسات الأدبية والنقدية، وهو منهج يربط يب الأدب والمجتمع في مجتلف المبتويات، أريدأس ويحلني المجانة بين المجتمع والأدب باعتباره الحكامة الحياة

وهذ البحث محاولة لتبيين النقد الاجتماعي للأدب على أساس المبهج الموصعي التحميلي من حلال در سة أهم الأفكار و لآراء التي نشأت على صعيد علاقة الأدب بالمجتمع؛ بدءاً من نظرية المحاكاة مرورا بالجدلية لماركسية، ووصولا إلى وليدتها البينوية التكوينية عند لوكاتش وأتب عد، انطلاق من أن معالجة الأدب من لناحية الاجتماعية لاتتنافي مع لإبد عات الشخصية المتميزة لدى الأدباء إذ إن العوص في الأعمال الأدبية لا يتيسر إلا في الإطار الاجتماعي الذي ينطلق منه الأدب ويلتفت اليه

الكندات الدليلية: التقد الأدبي، عنم جنداع الأدب، المحاكاة، لجدلية، سيوية التكويمية.

Azade montazeri@yahoo.com

شاسة الدكتوراه محامعه إصفهان، يبر ن
 شاد بچامخ إصفهان، يبر ن
 شادة مساعدة بجامخ عطهان، يبر ن
 لتقيح و لمرجعة اللوية و عبد الحميد أحمدى تاريخ الوصورة ١٩٩١/١٢٨ ش

تاريح القول: -١٣٩١/٣/٣ هـ ش

المقدمة

إنّ العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة جذرية متماسكة ولايتولد فن عموما ولا أدب خصوصاً إلا في الجماعة، ولايصح إذا قلنا إنه يولد فلانٌ فنّا ليتمتع به نفسه، أو يقول شعراً ليسمعه وحده. ثمّ من آين يستمد الفنّان أو الشاعر انفعاله المبدع؟ أليس من تجاربه في بيئته؟ وهل يقتبس صوره وقيمه إلا من الثقافة التي تلقاها، متذ الصغر، ولايمكن له أن يشعر برضي وراحة إلا عندما يجد من يقرأ الشعر أو يستمع إليه، ومن يتمتع بالفن فيشاركه في الأحاسيس ويقدر الأنامل التي صاغت ومحتت

نحن لانتكر أن لكل شاعر طابعاً خاصاً عيز شعره عن سواه وأن لشخصة الأديب وحياته التقسية دوراً بارزاً في مواققه الأدبية، لكن الأدباء والقتانين هم أبناء بيئتهم، منها ينهلون، ويتناولون، ويغرقون، وفيها يشع إنتاجهم، ويندفق إبداعهم، وإليها يلتفتون، فلا أدب ولا فن إلا في الجماعة ومن أجل الجماعة؛ ولا يكن العوص في أعماق الأدب إلا داخل الإطار الاجتماعي الذي منه ينطق الأدب وإليه يلتفت، وهذا موضوع علم الاجتماع الأدبي عنى اللاجمالية

إصافة إلى أن احتصاص أى فرع من فروع عنم الاحتماع لدراسة الطاهرة الأدبية يقد من أوضح البراهين على هذا الثرابط الوثيق بين الأدب والمجتمع

وعندما يأتى الحديث عن وجود علاقات وثبقة بين الأدب والمجتمع، وينوى الدارس الأدبى القيام بمثل هذه الدراسات فهو يواجه بعض المفاهيم والمصطلحات الشائعة تدفعه إلى أن يتساءل عن بعض القضايا في هذا الصعيد، وعليه الإجابة عنها قبل الولوج إلى حقل النقد الاجتماعي للأدب، كي يذلّل صعوبات الطريق ويضع اللبنة الأولى السليمة لبناء معالحة نقدية سليمة. من تلك التساؤلان:

هل الأدب هو مرآة للأشياء أو لعقل الأديب، أو لنقسه، أو مراة للبيئة أو للمجتمع؟ ثمّ هل المرآة مستوية أو محدّبة أو مقعرة؟ ثم إذا وجد عدد من الأدباء في مرحلة اجتماعية واحدة وربّا في طبقة اجماعية واحدة فهل يقرض هذا تماثلا في إنتاجهم الأدبي؟ بعبارة أخرى هل يعني تقدّم المجتمع تقدّماً في الأشكال الأدبية؟ وهل تفرض انتكاسة المجتمع التكاسة في الأشكال الأدبية؟

وتستهدف هذه المقالة الإجابة عن هذه الأسئلة، وكذا تبيين تلك الأبحاث الأدبية الاجتماعية التي وردت في مجال العلاقات القائمة بين الأدب والمجتمع منذ نشأتها إلى تطورها فتقوم بشرح أهم النظريات والمفاهيم فيها إضافة إلى عرض تاريخي موجز وتحديد نسبي لبعض المناهج الأدبية التي تتصل بالمجتمع والقضايا الاجتماعية بنوع ما – مع أن التوصل إلى تحديد نهائي للمفاهيم النظرية في حقل العلوم الانسائية أمر صعب وقد يكون مستحيلا إذ إنها مبنية على مبدأ «تعددية المعاني» (POLYSEMIE)

وممّا يستدعى الانتباه فى قيمة هذا البحث هو أنّه يمدّ من يريد معالجة النصوص الآدبية معالجة تطبيقية وفق أصول المتاهج الاجتماعية، ويرشده فى الحصول على أقوى المناهج للتطبيق عليها قبل أن يتيه فى حقول علم الاجتماع لاسيما فى مجال النصوص القديمة إذ يكن الباحثين من أن يتطروا إليها من ميطور المناهج الاجتماعية الحديثة وهذا ممه تؤدّى إلى ازدياد الدراسات النقدية المتهجية على الأعمال الأدبية القديمة المتيمة

الدراسات والبحوث السابقة

من أهم الأبحاث والدراسات التي توجد في هذا المجال هي:

مقالة "درآمدى بر جامعه شناسى هنر وادبيات" لنعمت الله فاصلى، المطبوعة فى مجلة "فصلنامه علوم اجتماعى ٧و٨".

إضافة إلى بعض المقالات التي صبّت اهتمامها على أفكار واراء بعض منطرّى علم اجتماع الأدب مثل:

مقالة "بورديو وجامعه شناسى ادبيات" لمحمد حسن مقدس جعفرى المطبوعة فى مجلة "أدب پژوهى" العدد الثانى. صيف ١٣٨٤ش، وغيرها من الدراسات التى كتبت غالبا باللعة الفارسية والتركيز فيها على الصعيد الاجتماعى أكثر بكتير من الصعيد الأدبى.

أما هذه المقالة فتنظر إلى قضية الأدب والمجتمع من منظور يختلف تماما عمّا قام يه

الباحثون الأخرون في أبحاثهم ودراساتهم كما تقيد من يريد بحثا أدبيا من منظار علم الاجتماع حتى ينتهج منهجا علميا في أعماله النقدية النطبيقية.

٩. الأدب والنقد

بادئ ذى بدء، من الأجدى أن نأتى بمقدمة وجيزة عن الأدب باعتبار، المدة الرئيسة لعملية النقد، وكذا عن النقد الذى اقترن بالأدب، ويعد من أهم الحوافز الدافعة إلى ازدهار الإبداع الأدبي، وتطوير أشكاله الفنية ومقاصده الفكرية والثقافية؛ فما ازدهر الأدب في عصر من العصور إلّا وكان النقد رافدا له تقسيرا أو تقييما أو إبداعا، وكلما قلت القراءة المبدعة خبت جذوة الإبداع وقاربت الأقول

هماك من يحاول تحديد ماهية الأدب من خلال ربطه بغيره من الطواهر فيصبح جزءا من الفن يشكل عام، أو جزءا من المعارف والعلوم الانسائية، أو جرءا من التطام الاجتماعي أى يعد ظاهرة اجتماعية وحلافا لكل ما تقدّم ثمّة من يرى أن الأدب شكل جمالي خالص أو عمل فني بحيث وأو بطاع من المرموز بوالدلالات التي تولد في النص وتعيش فيه ولا صلة لها محارح لنص وعلى عكس هؤلاء يرى الأحرون أن الأدب تعيير بالكلمة عن موقف الأديب من العالم، أو أنه أداة تعبير طبقية، أو أنّه صياعة لتجربة إنسائية عميقة، أو أنّه استخدام خاص للغة لتحقيق هدف ما. (عزيز الماضي، ١٩٨٦م؛

تتمحور القضايا المرئسة التى تطرح فى مواجهة الأدب حول ثلاث قضايا نشأه الأدب، طبيعة الأدب، وظيفة الأدب أى مصدره وماهيته ومهمته، فالبحث فى نشأة الأدب يعنى بيان العلاقة القائمة بين الأدب والعمل الأدبى، كما أن البحث فى طبيعة الأدب يعنى بيان جوهر الأعمال الأدبية أى خصائصها وسماتها العامة، وأخيرا فإن البحث فى وظيفة الأدب يقتصى مواقف محددة من الإنسان والحياة إذ إن الحديث عن وظيفة الأدب يقصى بنا بالضرورة إلى الحديث عن مهمة الإنسان وعلاقته بالذين يعيشون معه وهو يعنى بيان العلاقة بين الأدب وجهور القراء وبيان أثر الأدب فى يعيشون معه وهو يعنى بيان العلاقة بين الأدب وجهور القراء وبيان أثر الأدب فى المتلقين. «ولاشك بأن الأدب والعمل الأدبى وجهور القراء أركان أساسية لوجود

الأدب، وإذا انتفى ركن من هذه الأركان التقى وجود الأدب.» (المصدر نقسه: ١٣) وقلما يتم النظر إلى هذه الأركان الثلاثة ينطرة سوية بل قد تهمل فى جانب منها وتؤكّد عليه فى جانب آحر.

والأدب أسبق إلى الوجود من النقد، والناقد قد سبقه الأديب في إيداعه سواء كان نقده سلبيا يقف عند تذوّق الشعر فحسب، أم إيجابيا يتجاوز ذلك إلى تعليل انطباعاته؛ والأدب ذاتي من حيث إنه تعبير عما يحسه الأديب، وعما يجول بصدره من فكرة أو خاطرة أو عاطفة تابعة من تجربته الشخصية أو من تجارب الآخرين، أما النقد فذاتي موضوعي، فهو ذاتي من حيث تأثره بنقافة الناقد وذوقه، ومزاجه ووجهة نظره، وهو موضوعي من جهة أنه مقيد بنظريات وأصول علمية. (عتيق، ٢٠١٠م؛ ٩)

والسؤال الذي قد يرد على بالنا الان هو هل عرف النقاد العرب مصطلح "النقد العربي" الشائع الان واستعملوه ،ولا؟

إذا رجعنا إلى علوم العربية في جميع تقسيما تها عند المتقدمين من علمائنا فإننا لامجد النقد العربي واحدا منها، دلك لابعني ان العرب كانوا يجهلون النقد الأدبي إذ أسا تحد في التراث الأدبي القديم كنبا تطرفت إلى النقد الأدبي من رويا وحو نب محتلفة فمن هذه الكتب على سبيل المثال كتاب طبقات الشعر لـ"ابن سلام"، والشعر والشعراء لـ"ابن قتيبة"، وعيار الشعر لـ"ابن طباطبا"، والموازئة بين أبي تمام والبحتري لـ"الآمدي"، والوساطة بين المنتبي وخصومه لـ"القاضي الجرجاني"، والأغاني لـ"الأصفهاني"، والذحيرة لـ"ابن بشام", (مطلوب، ١٤٢١ق؛ ٢)

«فالدارس لمثل هذه الكتب حرى بأن يرى بأن العرب قد عرفوا "النقد الأدبي" معنى لا اسما، كما يقول الأستاذ طه إبراهيم كنها وحقيقة، وإن لم يعرفوه عنوانا لطائفة من المسائل.» (عديق، ٢٠١٠م: ١١)

ومن وجهة نظر الدكتور عبد العزيز العتيق إن النقد والبلاغة لم يكونا منفصلين منذ القديم بن حسب تعبيره إن البلاغة تعد شقيقة النقد الكبرى؛ لقد نبعا من أصل واحد، وسارا معاً شوطاً بعيداً في المراحل الأولى من تاريخهما، ثم أخذ كل متهما يحكم بوظيفته يشتق لتقسه طريقاً خاصاً، ويكتسب سمات وصفات معينة انتهت يهما إلى انقصال

كعلمين مستقلين ولكن هذا الانقصال والاستقلال لايعنى الانقطاع النام بينهما؛ لأن النقد كان ولايزال يقوم في بنائه على أسس بلاعية. (المصدر نفسه: ١١)

ولايدٌ لناقد الأدب الاستناد إلى نظرية في الأدب ومن التسلّح بمفهوم ما للأدب عامة فيل تعامله المياشر مع النصوص الأدبية فإن الأدب هو موضوع النقد وميدانه الذي يعمل فيه ويجول.

الأدب والمجتمع

إن مصطلح التقد الاجتماعي هو حديث نسبيا لكنّه قديم من حيث الفكرة فهو يعني «تقسير الأدب والظاهرة الأدبية في المجتمعات التي تنتجه، وتستقيله، وتستهلكه.» (بركات وغسان، ١٩٥٥م: ١٣) أو كما يعرفه كلود دوشيه «الوصول إلى النص نقسه كمكان لحركة المجتمع » (المصدر نقسه: ١٣٧).

والحقيقة أن تاريخ العلاقة بين الأدب والمجتمع يعود إلى العصور القديمة جدا، ويمكن القول إنها ترجع إلى ذبك الزمان المجهول الذي بدأ الاسان فيه يعبّر عن أفكاره بصوره تخييلية وقد يكون خكماء أليونان القديم هم من أوائل الذين عبّروا عن هذه العلاقة في حطاباتهم القلسفية والأدبية ثم جاء اللاحقون على إثرهم واحدا تلو آحر

قد نجد جدور علم اجتماع الأدب في نظرية المحاكاة التي طرحها أفلاطون وطوّرها ارسطو، وهما من أعظم الفلاسقة الأقدمين بلامتازع، وهي في أساسها يلمح إلى التقاعل والترابط الموجود بين المجتمع والأدب فتعبير "المحاكاة" «يعني تقليداً لمظاهر الطبيعة والحياة، ثم إبداعا لما هو موجود في عالم الواقع والمحتمل» إن المحاكي من وجهة نظر أفلاطون هو "صائع الصورة" التي هي الفضيلة، غير أن هذا الصائع أو المحاكي لا يعرف شيئاً عن الوجود الحقيقي، وعمله يشبه عمل المرآة؛ فالحاكاة في رأيه هو تقليد لأعمال الناس ونسخا لصورة الفصيلة بعيداً عن الحقيقة. (المصدر نقسه: ٥٠ ٤٧)

يرى أفلاطون أن كل الفتور قائمة على التقليد (محاكاة للمحاكاة) انطلاقا من فلسفته المثالية التي ترى أن الوعي أسبق في الوجود من المادة، لذلك يرى أن الكون يتقسم إلى عالم مثالى وعالم محسوس طبيعي مادى. والعالم المثالى أو عالم المثل يتضمّن الحقائق المطلقة والأفكار الحنالصة والمفاهيم الصافية النقية. أما العالم الطبيعي أو عالم الموجودات فهو أبكل ما فيه أشياء وأشجار وأبهار. إلح مجرد صورة مشوهة وناقصة عن عالم المثل الأول الذي خلقه الله فالأشجار المتعددة في العالم الطبيعي مجرد محاكاة لفكرة الشجرة الموجودة في عالم المثل، والفنان أو الشاعرالذي يرسم أو يصف شجرة على سبيل المثال فهو يحاكي العالم الطبيعي المحسوس فيصير عمله محاكاة لما هو محاكة أصلا ومن أثم فهو يبتعد عن الحقيقة بونا شاسعا،

ليس في المحاكاة الأفلاطونية الإبداع وعملية الإبداع، بل بوجد ضرب من اللعب والعبث لبعدهما عن الحقيقة والعقل. والمحاكى لا يلتقت نحو غاية سليمة في محاكاته أو العبث لبعدهما عن الحقيقة والدى يقوم على المحاكاة «وضيع يتكح الوضيعة، فيولدها نسلاً وضيعاً » (ديتش، ١٩٦٧م: ٢٤٠) إذر جمع الفتون الإبداعية ومن بينها الأدب، هي إنتاج وضيع إذ يمثل صورا لأشباه الحقائق ولا الحقائق نفسها فيفسد الأفهام ويضعفها. ومع أن هذا الرأى استخفاف بشأن الفوق الإبداعية عامة والأدب خاصة وإدانه ها، ولكنه يؤكّد علاقة وطيدة بين الفول وتلك الأجوالة التي توقّد القن فيها وغا، إضافة إلى أن الفن ليس بمعزل عن حقائق الحياة وطبيعتها بل هو بمثلها ويصورها أحسن تصوير.

وما امحصرت نظرية المحاكاة على ما قال أفلاطون بل جاء بعده أرسطو وهو استخدم نفس المصطلح أى "المحاكاة" بعد أن متحه مفهوما جديداً متبايناً عما أراد به أستاذه أفلاطون من أن الشعر محاكاة للمحاكاة، وبالتالى فهو صورة مشوهة ناقصة عن عالم المثل أو الحقيقة الحالصة قائلا بأنّ الأدب حين يحاكى فإنه لاينقل فقط بل هو يتصرّف في هذا المنقول وذهب أبعد من ذلك حين قال بإن الشاعر لايحاكى ما هو كائن بل في هذا المنقول وذهب أو ما ينبغى أن يكون بالصرورة أو الاحتمال، فإذا حاول يحاكى ما يكن أن يرسم منظراً طبيعياً مثلاً يبعى أه ألا يتقيد بما يتصمنه ذلك المنظر بل عليه أن يحاكيه ويرسمه أجمل ما يكون، أى بأفضل مما هو عليه، فالطبيعة ناقصة والفن يتممّ منا في الطبيعة من نقص، والشعر إذن من وجهة نظر أرسطو هو مثالى وليس تسخة طبق منا في الطبيعة من نقص، والشعر إذن من وجهة نظر أرسطو هو مثالى وليس تسخة طبق

الأصل من الحياة الإنسانية. (عزيز الماضي، ١٩٨٦م: ٣٣)

ولقد ميز أرسطو بين الفنون الإبداعية التي تحاكى باللون والشكل، وبعصها الآخر الذي يحاكى بالصوت، كما مير بين المحاكاة بصوت كائن حى وبين المحاكاة بصوت آلة جامدة، فالأدب عامة والشعر خاصة محاكاة إبداعية بالصوت عند أرسطو، شبيه كل الشيه بأى ظاهرة إبداعية أخرى لأنها تقوم على الأسس الاتية.

الف. وسيلة المحاكاة ب, الموضوعات الحارجية التي تحاكي ج طريقة المحاكاة.

وفى مجال هذه الأسس الفنية للشعر والتى غدت ظاهرة اجتماعية، يرى الدكنور زكى تجيب محمود أن الوزن أو الإيقاع واللفظ والنغم هى وسيئة المحاكاة الملائمة هنا وعن الموضوعات التى يحاكيها الشعر والآدب فهى أفعال الناس؛ فالشعر يحاكى الناس وأفعاهم كما هم أو يأسوأ أو أحسن مما هم، فالفاعل إما أن يكون سوياً مع الطبيعة البشرية أو فوقها أو دونها، وهذا التقسيم التلائين يصدق على كل ضرب من ضروب الشعر، فشعر الملحمة، والشعر العالى، والتراجيديا، والكوميديا، كلها تخصع لهذا التقاوت في محاكاة الناس لفعلهم (نحيب محمود، ١٩٦٧م) وا

ويظهر من تقسيم المؤصوفات ألتي يجائدها الشعرا بأنه تقسيم على أساس خلقى إذ أنه يجعل الناس فى ثلاث فتات؛ أخيار وأشرار وأوساط، ومعروف أن الأدب فى رأى هؤلاء الكيار لاينفصل عن القيم الحلقية التي تؤدّى دوراً هاماً فى سمو المجتمع وازدهاره أو إهباط المجتمع وتحلّفه

مع أن نظرية المحاكاة ليست بمعزل عن العلاقة الوثيقة بين الأدب والمجتمع فقد اهتم كل من أفلاطون وأرسطو بالوظيفة الاجتماعية للأدب في اتجاهير مختلفين؛ فأفلاطون يرى أن التراجيديا مفسدة للأخلاق إذ إن الشعراء يعودون الجمهور على مجانبة الفضيلة والاقتراب من الرذيلة بعرضهم نحاذج من الشخصيات المليئة بالحقد والشر تدفع التاس إلى التمثل بها وأنها تنمى عاطفتي الشفقة والخوف، وتجعل الناس أكثر ضعفاً أمّا أرسطو فإنه يؤمن بأن التراجيديا مع أنها تنمى عاطفة الشفقة والخوف لكتها تحعل المشاهدين أكثر قوة من خلال "التطهير" فإنها تنبح المشاهدين تصريف العواطف المكبوتة الزائدة أكثر قوة من خلال "التطهير" فإنها تنبح المشاهدين تصريف العواطف المكبوتة الزائدة أكثر قوة من خلال "التطهير" فإنها تنبح المشاهدين تصريف العواطف المكبوتة الزائدة

الانفعالية والعاطفية. وبالنالى فإن المشاهد يشعر بالراحة وبالقوة. (بركات وغسّان ١٩ و٢٠)

لم تكن مهمتنا هنا تحديد صحة هذه الأفكار التي تعرّضت لكثير من التعديلات والأبجات أو سقمها إذ نوينا التركيز على الجانب الاجتماعي في آراء الروّاد الأوائل لعلم اجتماع الأدب، مع هذا كله نشير إشارة عابرة إلى أنّ أفلاطون لم يكن مصيبا في حكمه هذا، وكانت رؤيته ضيقة جدا إذ لم يز في الشعر سوى جانب مظلم منه بينما رأى تلميذه أرسطو للشعر وحها مضيئاً عندما فكر بها تحدث هذه الانقعالات في التقس الإنسانية من تأثيرات جلية تطهّر النقس من شرورها بإشباع هذه الرغبات والتخلص منها، وهذا مناقض قاما لما تصوّره أفلاطون.

ورجال اليونان الكبار كانوا من أوائل الذين ابتدعوا الحديث عن الصلة المباشرة بين الفن والمجمع وجاء إثرهم عدد من العلماء والقلاسفة المسلمين تأثروا بتعبير "المحاكاة" وأولوه عثاية تتعلق بآراءهم وأفكارهم منهم "الجاحظ"، و"القارابي" و"اين سيب" و"ابن رشد" (قصى الحسس، ١٩٩٣م ١٨٨٠ لكبه لم يصل مرحله النصح والشظير إلا في العصر الحدث سموماً والفرن العشرين خصوصاً، فقد اتفق كثير من الأراء حول وجود هذه العلاقة بين الأدب والمجمع وتأثر أحدهما بالآخر، غير أنها قد اختلفت في وصف طبيعة هذه العلاقة وتمايزت بين ناقد وآخر وئتج عن ذلك ظهور أعلام لهذا الاتجاه في القرنين التاسع عشر والعشرين

ظلّت نظرية المحاكاة مسطرة على الحركة الأدبية النقدية الأوربية حتى منتصف القرن الثامل عشر تقريبا، ثم طرحت نظرية التعبير في منتصف القرن الثامن عشر إثر تعبيرات جدّرية هزّت معالم المجتمع الأروبي الاقتصادية، والسياسية، والثقافية كما جاءت إثر تطورات في شأن الدراسات الاجتماعية، والاقتصادية، وغو الروح المردية في المجتمع، وقد اهنمت هذه النظرية بالأدبب الشاعر أكثر تمّا اهتمت بالأسلوب أو الشكل كما يعنى بجشاعر الأدبب وأحاسيسه وخياله أكثر من اهتمامه بالوظيفة الاجتماعية للأدب على عكس نظرية المحاكاة، ويمكن أن تعدّ هذه النظرية بمثابة ردّ فعل عنيف على نظرية المحاكاة، فيمنما تضع نظرية المحاكاة قواعد وقوائين لابد للأديب من اتباعها والالترام

بها فإن نظرية التعبير تمثل التمرّد على كل القواعد والقوانين، وبينما ترى نظرية المحاكة أن القيمة للعقل والمنطق فإن نظرية التعبير ترى القيمة في العواطف والانفعالات، وإذا كانت الطبيعة مشوهة لدى أفلاطون أو ناقصة لدى أرسطو فإن للطبيعة قيمة كبرى لدى أصحاب "نظرية التعبير" منهم "كوليردج" (١٧٧٢ - ١٧٧٢) وهو يعد من أعظم الشعراء، والأدب في ضوء نظرية المحاكاة موضوعي لأنه محاكاة للعالم أما في ضوء نظرية التعبير فالأدب ذاتي بالدرجة الأولى (عزيز الماضي، ١٩٨٦ م ١٩٥٠)

ثم ظهرت نطرية الخلق (الفن للق) في أواخر القرن الناسع عشر وهي امتداد للتعبير وقد جاءت هذه بصقتها رد فعل على تحول الفن إلى سلعة في العالم الرأسمالي، فهي في أصولها حركة احتجاج ونقد عنيف لوصع الفن والأدب المتردى لذلك نادت بالفن الحالص أو الفن الحقيقي الذي يرفض ارتباطه بأي شيّ خارجي (الأخلاق، والعلم، والمجتمع، و. .. لذلك رفضت أن يوظف الأدب، والعن في خدمة أهداف نفعية متمثلة في والمجتمع، و الماراء بودلير (١٨٢١-١٨٦٧م) وعيره. (الديدي، ١٣٦٩ق: ١٧٦٠)

ومن الجالى أن هاتين النظريان باثرا بالطروف الطارئة على المحتمع الأروبي وكل واحدة منهما طهرت عندسة من مناسبات علاقة الأدب بالمحتمع وما يختص به من الدين، والعلم، و... والأولى منهما رفضت الوظيفة الاجتماعية للأدب في وقفة احتجاجية أمام نظرية المحاكاة، والثانية منهما حالفت كون الأدب سلعة في خدمة أهداف المجتمع، وأما نظرية الانعكاس، وهي التعبير الحديث عن المحاكاة التي ظهرت في هذه الحقية، فقد أدّت دورا هاما في تنظير منهجبة علم اجتماع الأدب بالقياس إلى النظريات الثلاثة السابقة (الحاكاة التعبير، والخلق، واستندت في تفسير الأدب نشأة وماهية ووظيفة إلى الفلسفة الواقعية المادية التي ترى بأن الوجود الاجتماعي أسبق في الفلهور من وجود الوعي بل إن أشكال الوجود الاجتماعي هي التي تحدد أشكال الوعي (عريز الماصي، الوعي بل إن أشكال الوجود الاجتماعي هي التي تحدد أشكال الوعي (عريز الماصي،

وقد استطاعت نطرية الانعكاس أن تقدم مفاهيم جديدة تماما عن الأدب ولعلها أكثر النظريات حيوية وقدرة على الاسمر أر بفضل منهجها الدى ينسم بالحركة وزاد عدد أنصارها يوما بعد يوم محاولين تطوير بعض القضايا والمفاهيم المختصة بها، بالإضافة

إلى أن هذه النظرية تميزت عن سائر النظريات بكونها لم تركّز على جانب واحد من جوانب الظاهرة الأدبية إذ تركّزت نظرية المحاكاة على المتلقى، واهتمت نظرية النعبير براوية المبدع، ونطرية الخلق بزاوية العمل أو النص الأدبي، وأمّا نظرية الانعكاس فقد تتاولت هذه الجوانب كلها من المبدع، والإبداع، والمعلقى

الأدب وعلم الاجتماع

يتقق معظم البحثين على أن الإرهاصات الأولى للنمهج الاجتماعي في دراسة الأدب ونقده بدأت منهجياً منذ أن أصدرت الكاتبة والروائية القرنسية مدام ستايل (١٧٦٧ ١٧٦٦) كتابها "الأدب في علاقته بالأنظمة الاجتماعية" عام ١٨٠٠م و"عن المائيا" عام ١٨٠٣م، تتحدث فيه عن دور عامل الهوية القومية وعلاقمه بالوسط الاجتماعي وتأثيراتهما في الإبداع، والذوق العيه والقول الأدبي فقد تبيّن أن مبدأ الأدب تعبير عن المجتمع. (هويدي، ١٤٢٦ق: ٤٤.

ترى مدام دوستال أن الأنوب وتعير بتفر والمجتمعات ويتبدّل ويتلوّر حسب تطور الأوضاع الاحتماعية، من هما رأت أنه أصبح من عضرورى بعد قيام الثورة القرنسية عام ١٧٨٩م ظهور أدب جديد يعتر عن مجتمع ما بعد الثورة ويختلف كثيرا عن أدب ما قبل الثورة وصار لزاما على النقد أن يحوّل سؤاله من كيف يكتب الأدباء؟ أدب ما قبل الثورة وصار لزاما على النقد أن يحوّل سؤاله من كيف يكتب الأدباء؟ إلى "عن ماذا يكتبور؟" (بركات وغسان ٤٩) فقد أرادت من هذه الفكرة أن توجّه النقد إلى مسار حديث وهو الاهتمام بالموضوعات والصباغات التي تتناولها الإبداعات الأدبية أكثر بكثير من الاهتمام الزائد بفتون الكتابة، والبلاغة، والخطابة التي احتلّت مساحة كبيرة من كتب النقد القديم

بعد مدام دوستايل ظهر الفيلسوف والثاف هيبوليت تن (١٨٢٨ - ١٨٩٣)، الذي تأثر كثيرا بتطورات العلوم المختلفة فتقدّم بمفهوم النقد الاجتماعي خطوة إلى الأمام وهي محاولة إخصاع الأدب للتظرية العلمية على غرار ما هو قائم في العلوم الأخرى

استند تين في نظريته الواردة في كتاب "تاريخ الأدب وتحليله" عام ١٨٦٣م إلى الاثيته المشهورة وهي. البيئة أو الوسط، الجنس أو العرق. اللحظة التاريخية أو العصر؛

ورأى أنه من دون هذه العناصر لايمكن فهم العمل الأدبى وتفسيره ونقده لأن العمل الأدبى ليس مجرد نوع من عبث الحيال الفردى، ولكنه نقل للنقاليد المعاصرة، وتعبير عن عقل من نوع ما، فالأدب يعكس بعض الحقائق والانفعالات المحددة والقابلة للنمحيص. (عزيز الماضي، ١٩٨٦م: ٨١)

ويتراءى من خلال نظرية "تين" أن الأدب بمثاية ظاهرة من الظواهر الطبيعية يسجل بعض الانفعالات المحددة القابلة للمعالجة والاختبار، ويكن للدارس الأدبى أن يقهم العمل الأدبى ويفسره تحت مجهر العناصر الثلاثة (البيئة، والجئس، والعصر) ولكن هل الظاهرة الأدبية مثل الظاهرة الطبيعية تسمح بمثل هذا التعميم فى القوائين، ويمثل هذه المعنمية الجبرية؟ أليس الأدب ظاهرة فئية ولا طبيعية؟ أليست الظاهرة الفنية عظيمة بقدر قابليتها لتعدد المعانى ولعشرات التأويلات تما يجعل انخراطها فى قانون عام أمرا مستحبلا؟

إن الظاهرة الأدبية ذات طبيعة تخييلية وإيحاثية، وهو ما يعنى أنه لايمكن أن تكون مادة تحريبية تحصع لقرابين عامه، وتدحل في فو للله جاهزة نماس عليها جميع النصوص؛ فإذا كانت الظاهرة الطبيعية مائة قابلة للملاحظة، أوالقياس، والتعميم، واكتشاف قوالينها، فإن الظاهرة الأدبية تحرج من دائرة التعميم والقياس، لتدخل دائرة الفردية والتحصيص، «فالعلم تعميم والفن تخصيص، العلم تجميع والفن تفريد. العلم يلاحط والتحصيص، «فالعلم تعميم والفن تخصيص، العلم تجميع والفن تفريد. العلم يلاحظ بالأشباه والنظائر ليستخلص منها أوجه الشبه فيصوغها في قانون واحد ينظمها، والفن يلاحظ جزئية واحدة يقف عندها، ويحلل خصائصها.» (تجب محمود، ١٩٦٧م: ٨٩)

إن الدارس أو الناقد الأدبى، عندما يدرس أدب أديب معين، فهو غالباً لا يهتم اهتماماً بالعاً بما يشترك فيه ذاك الأديب مع بقية البشر، أو مع باقى أدباء عصره، فهو يدرسه لاكتشاف ما تفرد به هدا الأديب وهذا يختلف عن عالم الطبيعة الذي يستهدف وضع قوانين عامة تتكرر في جميع الحالات

وعلى أية حال فإن هذه الآراء تعبّر عن الالنفات إلى الصلة بين الظاهرة الأدبية والمجتمع لكنّها لم تتوصل إلى إدراك علاقة التأثير والتأثر بين الأدب والمجتمع أو إلى إدراك تتافضات المجتمع وعلاقاته حتى طهرت عدد من أعلام النقد الاجتماعي في

روسيا في أثناء هذه المرحلة وجاءت إسهاماتهم في هذا المجال مؤثرة في تطوير التقد الاجتماعي كما جاءت مؤثرة في مفهوم النقد الماركسي مباشرة على أمثال: بيلنسكي الاجتماعية حين طالبوا بأن يكون الأدب العكاساً للحياة الاجتماعية ناقلا الواقع بأمانة، دون أي تزييف، وهم اهتموا بالحقيقة الواقعية واللحظة التاريخية والمتطلبات الاجتماعية والقومية وعرفوا الأدب الحقيقي بأنّه ذلك الأدب «الذي يكون تعبيرا عن التطور التاريخي لمروح القومية، وعن الحركة الديالكتيكية للأفكار السياسية، والافتصادية... وأعاظم الكتّاب أكثرهم تقمصاً لمحتمعهم وتطوره، وتنبوءا بحاجات عصرهم، وتعبيرا عن روحه وتثبيلا لمعاصريهم» (ويزات، ١٩٧٥م، ج٣٣)

كان للمفكر المادى الماركسى تأثير عظيم فى تطور المنهج الاجتماعى، وإكسابه إطاراً منهجياً وشكلاً فكرياً تاضجاً ولكور هذه المدرسة ذات أهمية بالغة فى تحديد مسار المنهج الاجتماعى عموماً نسلط الضوء على يجص مبادئ هذه المدرسة الفكرية معتمدين عليها فى الأبحاث التطبيقية للشعر.

المدرسة الجدلية

تدور الفكرة الماركسية حول محور الأساس الاقتصادى للمجتمع (البنية التحتية، الذي يحدد طبيعة الإيديولوجية والمؤسسات والممارسات (كالأدب) التي تشكّل البنية الفوقية لذلك المجتمع وعا أن الأدب بنية فوقية تعكس الواقع الاجتماعي والاقتصادي للبنية التحتية إذا لا يد من وجود علاقة حنصة مباشرة بين القاعدة والبنية الفوقية لبنية التحتية إذا لا يد من وجود علاقة حنصة مباشرة بين القاعدة والبنية الفوقية البركات وغشان: ٥٣) فأى تغير في قوى الإنتاج المادية لا يد من أن يحدث تغييرا في العلاقات والنظم الفكرية، وقد أثارت هذه الفكرة «الكثير من الجدل حول استقلالية العمل الفني ومدى اعتماده على العناص الحارجية أو تفاعله معها، وبخاصة أن الحمية العمل الفني ومدى اعتماده على التحديد القطعية التي توحى بها تجلب إلى الأدب عناصر خارجية عليه يفترض أنها صانعة حنمية » (حافظ، ١٩٨١م؛ ١٨٨) إلا أن قراءة دقيقة لأعمال ماركس ترفض هذه المجتمية المبتذلة لاسيما في المجال الأدبي إذ إن فهم الأدب في وفقة النظرية الماركسية لا يتم إلا ضمن إطاره الاجتماعي ويفترض أن يفهم الأدب في وفق النظرية الماركسية لا يتم إلا ضمن إطاره الاجتماعي ويفترض أن يفهم الأدب في وفقة النظرية الماركسية لا يتم إلا ضمن إطاره الاجتماعي ويفترض أن يفهم الأدب في

صلته بالواقع التاريخي والاجتماعي، لا مستقلا عنهما.

ومن جانب آخر قد لاحظ ماركس أن الفن قد ازدهر أحيانا في عصور لم تكن قد وصلت إلى درجة من التطور المادى العام إذ كانت أساليب إنتاجها بدائية غير متطورة ورأى أن الفن الإغريقى وروائع شكسبير المسرحية، وموسيقى المؤلفين الروس الساحرة في القرن التاسع عشر، ورسوم فنانى النهضة وغيرها غاذج حية تدل على عدم وجود حتمية في ارتباط الفنون بتطور القاعدة المادية لاقتصاد المجتمع (الموسى، ٢٠١١م: ٢٧) كما واجه النقاد العرب أمرا شبيها بهذه الإشكالية عند تطبيق النظرية الماركسية على الأدب العربي ووجدوا أن مراجعة تاريخ الآداب والمجتمعات تؤكد أن التلازم بين التقدم الاقتصادي والازدهار النقافي والأدبي ليس تلازماً صحيحاً دائماً وذكروا تقيضا المتوذج من تاريخ الأدب العربي وهو العصرالعباسي الثاني إذ أنه عُرف بتفكك الدولة، وانتقال السلطة من العربي وهو العصرالعباسي الثاني إذ أنه عُرف بتفكك السلبية اتسمت هذه الحقبة بالإبداع الشعرى في الثقافة العربية (فضل، ١٤١٧م: ٤٥) وأبو الرضا، ١٤١٥م: ١٥٥)

وقدَّم الماركسيون حلا للريعا الهند المشكلة وهلو القانون العصور الطويلة مقاده أنَّ نتيجة التطور الاقتصادى، والسياسي، والثقافي وارتباطه بالتطور الإبداعي الأدبى لايظهر مباشرة؛ يل يلزم ذلك مرور أجيال وعصور طويلة حتى يتفاعل الأدب مع مطاهر التطور المختلفة (فضل، ١٤١٧ق ٢٤و٧٤).

لايتعزل الأدب عن المجتمع والتاريح، ولا يكون بثاء لغوياً مستقلاً عن التأثيرات الخارجية والواقع الاجتماعي في النظرية الماركسية ليس «خلفية مبهمة ينبثق الأدب منها أو يتآلف معها، إن له شكلاً محدداً، وهذا الشكل قائم في التاريخ الذي يعتبره الماركسيون سلسلة من الصراعات بين الطبقات الاجتماعية متناحرة ومن أغاط الإنتاج الاقتصادي الذي تصطلع به.» (أن جفرسون، ١٩٩٤م: ٢٤٥)

بعد أن تبين المحور الأساسي للفكرة الماركسية في البنية التحنية للمجتمع وعلاقتها بالبنية الفوقية، تلقى الضوء على الجوهر العام لهذه الفكرة ونقوم يشرح المصطلحين، الجدلية والمادية التاريخية، اللذين هما في علاقة حميمة مع النظرية الماركسية.

المادية الجدلية قوامها ثلاثة قوانين علمية تبتدئ من المادة، وتنتهي بالإنسان والناريخ وهي:

١. قانون التناقض ووحدة الأضداد ينمش هذا القانون في الذرة أصغر الأشياء في الكون، وذلك من خلال حضور الإلكترونات الموجبة إلى جانب تلك السالبة داخلها حيث تتشكل من هذا الضدية الطاقة الكامنة في الذرة فالطاقة هي الهوية الدجمة عن وحدة المناقضين

ونجد مثل هذا التناقض في المجتمع البشرى، في أى مرحلة من مراحل حياته، والصراع الذي تخوضه الطبقة المستغلَّة ضد الطبقة المستغلَّة هو قوام الطاقة المحرَّكة للناريخ

٧. قانون النفى ونفى النفى؛ نفى النفى إيجاب يتمثل فى سيرة حية القمح. فوجود هذه الحية نفى لوجود حية قميح أخرى بذرت فى التربة. ونفى الحية الجديدة إذا ما يذرت هو نفى للنفى الذى ينتج لنا إيجابا بحصور حبوب قمح حديدة ريون، ٢٠١٠م ٢١) ونجد هذا القانون قائما في حياة الإنسان إيضا إد أن النصار الطبقة المستعلّة فى للطبقة المستعلّة وانتصارها بحولها إلى طبقة مسلملة بأتى النصار الطبقه المستعلّة الحديدة عليها نفيا لها ونفى النفى، هذا إنمّا يحرّك الناريخ ويوجّه الإنسان إلى مزيد من الرقى والتحرر". (المصدر نفسه: ٢٢)

٣. قانون التراكم الكمى والطفرة (القفرة النوعية.: الماء سائل على درجة حرارة معنة، يتحوّل عن طبيعته هذه إلى البخار إذا تراكمت الحرارة درجة وراء درجة، ويتحوّل إلى جماد إذا تراكم تناقص تلك الدرجات

وكذلك فى المجتمع الطبقى قإن تراكم استعلال الطبقة المسيطرة للطبقة الخاضعة يؤدى بالتأكيد إلى ثورة تغير علاقات الإنهاج، وفى الحالين؛ المادية والاجتماعية أدى التراكم إلى طفرة (المصدر نفسه؛ ٣٣)

تتميز هذه النظرية بالحركة والتطور في المجتمع متمثلة في بعض مفردات منها "الصراع"، "الثورة"، "الطفرة"، و"القفزة"، و... كما تتميز بالتناقض والنفي القائم على المجتمع البشرى الذي لن ينتهي بل هو قائم على قدم وساق ويقود المجتمع تجاه المريد

من الرقى والتحرر

ثم المقصود بالمادية التاريخية من منظور ماركسى؛ «ليس وعي الناس هو الذي يحدد وجودهم الاجتماعي، إنّ وجود الناس الاجتماعي هو الذي يعين وعيهم.» (وبسيركين؛ ٤٧) و "الوعي الاجتماعي" (social consciousness هذا من أهم المقاهيم التي أفاد منها منظّرو علم اجتماع الأدب ودفعتهم إلى تحديد خطوط هذا العلم ومنهجيته. إن المادة في الماركسية سابقة للوعي الإنساني، فقد كانت المادة ثم كان الوعي فإذا

إن المادة في الماركسية سابقة للوعى الإنساني، فقد كانت المادة تم كان الوعى فإذا كانت المادة نسبق الوعى، وإذا كان الوعى انعكاس المادة على الفكر، فمن الطبيعى أن تكون أسس المادية الناريخية هي آسس المادية الجدلية، فإذا كانت المادة الجدلية تنظر إلى الطبيعة على أنها ليست مجموعة من الأشياء والظواهر المتفرقة، وإنما هي مجموعة من الأشياء والظواهر المتفرقة، وإنما هي مجموعة من الأشياء والظواهر المتفرقة، وإنما هي عجموعة تنظر إلى المجتمع على أنه «ليس عبارة عن تراكم فوضوى لظواهر اجتماعية محملفة، بل هو كل مترابط تتبادل كل جوائيه التأثير فيما بينها، ويرتبط بعصها يبعص ارتباطا وثيقا لا انقصام له.» (كيللي، ١٩٧٠م: ٢٤)

فكما أن المادية الجدلية نجد لهاهة في جركة دائعة وتجده الناقض الداخلي محركا إياها، فإن المادية الدركمة ترى أن المحمعات تنحرك، وأن الساقص الداحلي محركاً لها، إذن «الحركة هي محور المادية التاريخية والتاريخ الإنساني تاريخ حركة المجتمعات وانتقالها من طور إلى طور آخر: فمن المشاع البدائي إلى الرق، ومن الرق إلى الإقطاع، ومن الإقطاع إلى رأس المال، ومن رأس المال إلى الشيوعية.» (عيد الرحمن، ١٩٧٩م،

جهود معاصرة في مجال علم اجتماع الأدب

ظهرت في القرن العشرين تطورات مهمة للنقد الاجتماعي تأسيسا على هذا الموروث الناريخي الذي حلّفه كارل ماركس وغيره من الفلاسفة والعلماء وانطلاق منها، وقد يوز جورج لوكاتش (١٨٨٥ ١٩٧١م) منظرا لهذا الاتحاه عندما درس وحلل العلاقة بين المجتمع والأدب، باعتباره انعكاساً وتمثيلا للحياة، وقدّم دراسات ربط فيها بين سأة الجنس الأدبي وازدهاره، وبين طبيعة الحياة الاجتماعية والثقافية لمجتمع ما

تسمّى بـ سوسيولوجيا الأجناس الأديبة "تناول فيها الطبيعة ونشأة الرواية المقترنة بنشأة حركة الرأسمالية العالمية وصعود البرجوازية الغربية. (قضل، ١٤١٧ق: ٥٥)

إن لوكاتش يرجع العامل الجوهري لازدهار الرواية على مستوى الكتاب إلى شدة التنافضات في المجمع البرجوازي ويري أن فهم الرواية لاتتحقق إلا بعد فهم الصراعات القائمة على صعيد المجتمع البرجوازي ويلزم على الباحث بأن يجعل هذه الحضائص الهامة للمجمع نصب عيتيه قبل قيامه بعملية دراسة الأدب وتحليلها

ومن الشيق في هذا المحال الحديث عن العلاقة بين الشكل والمضمون، هذه القصية الهامة التي شغلت اهتمام الباحثين منذ القديم وارتبطت لديهم بما يسمى العلاقة بين اللفظ والمعنى عند الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني أمثاله ولعل اهميتها «تنشأ من ارتباطها الوثيق بتقدير قيمة العمل الأدبى، وتبين تأثيره» (العشماوى، لاتا: أو ١١، قد تبلورت رؤية الشكل والمضمور، في الخطاب النقدى في ظل الصراع الإيدئولوجي بين أنصار القن للمزمم إذ يلح التقادي الحطاب النقدى الاجتماعي على رفص الشكلية في الأدب في حير يعبور باشكل الهي عد مطلقاتهم النظرية ولا يهملونه، وتعد هذه المسأنه من أهم مقولات المادية الحديثة لتى تؤكّد على وحدة الشكل والمضمون وتفاعلهما غير أنها وجدت لذي لوكاتش معناً محتلفاً عما أراد يه الشكلانيون الروس المعتمد على الأساليب اللغوية والصياغية التى تكوّن النص الأدبي الشكل المغوى الروس المعتمد على الأساليب اللغوية والصياغية التى تكوّن النص الأدبي الشكل المغوى برأيه هو المضمون الذي يصاغ في قالب فني، وبذلك غيز الشكل المضموني عن الشكل المغوى (بركات وغسّان: ١٧)

ويخطو لوكاتش خطوة أعمق في نظرته للعلاقة بين الشكل والمضمون، فهو يقرر بحقيقة ربط العمل الفني والواقع الاجتماعي، والسياسي، والاقتصادي، والثقافي الفائم لكن الإبداع الفني يرأيه لايخضع للشروط الأدبية فحسب بل يستند إلى شكل حال تاريخية محددة يقوم الكاتب بالنعبير عنها وإعطائها شكلا فنيا يتناسب معها

وقد خصص لوكاتش الكتبر من أعماله حول الفكر، والأدب، والفن مستندا إلى ربط وثيق بين الذوق الكلاسيكي الذي لايتوقف عن إبداء إعجابه به، ويبن العقيدة الماركسية التي بقي مخلصا لها طوال حياته، فكتاباته عن علم جمال وتنظيراته الأدبية

والفكرية لاتزال من المراجع الأساسية للأدباء الوافعيين، والنقاد الذين ينهجون المنهج الاجتماعي. (المصدر نفسه ٥٩)

ثم جاء بعده "لوسيان عولدمان" الذي ركز على مبادئ لوكاتش وطوّرها حتى بني اتجاهاً يطلق عليه "علم اجتماع الإبداع الأدبى"، حاول فيه الاقتراب من الجانب الكيفى على عكس اتجاه "اسكاربيه الكمى". اعتمد "غولدمان" على مجموعة من المبادئ العميقة والمتشابكة التي يمكن أن نوجزها في ما يأتى:

ا. يرى غوادمان أن الأدب ليس إنتاجاً فردياً، والايعامل باعتباره تعبيرا عن وجهة نظر شخصية، بل هو تعبير عن الوعى الطبقى القثات والمجتمعات المختلفة، بعنى أن الأديب عندما يكنب فإنه يعبّر عن وحهة نظر تنجسد فيها عمليات الوعى والضمير الاجتماعي، فجودة الأديب وإفبال القرّاء على أدبه بسبب قوته في تجسيد المنظور الجماعي ووعيد الحققي بحاجات المجتمع، فيجد المقارئ ذاته وأحلامه ووعيه بالأشياء، والعكس صحيح لمن يملكون وعياً عزيفاً.

٢. إن الأعمال الأدبية تتميز بأبسة دلالية كلية بوهق ما بينهم من العمل الأدبى فى إحماله، وهو مختلف من عمل لآحر، فعندما نقر، عملاً ما فإنك سمو إلى إقامة بنية دلالية كلية تتعدل باستمرار كلما عبرنا من جزء إلى آخر فى العمل الإبداعي، فإذا انتهينا من القراءة تكون قد كونا بنية دلالية كلية تتكون من المقابل المعهومي والمقابل الفكرى للوعي والضمير الاجتماعيين المنبلورين لدى الأديب

٣. إن النص الأدبى برأى غولدمان هو بنية متولدة عن بنية أشمل وأعمق هى البشة الاجتماعية للجماعة أو الطبقة التي يمثلها المبدع، ولهذا لابد من دراسة النص الأدبى للكشف عن مدى تحسيده للبنية الفكرية للطبقة أو للجماعة الاجتماعية التي يعبر عنها الكاتب، ونقطه الاتصال بين البنية الدلالية هي العمل الأدبى والوعى الاجتماعي هي أهم الحلقات عند "غولدمان" والتي يطلق عليه مصطلح "رؤية للعالم"، فكل عمل أدبى ينضمن رؤية للعالم، ليس العمل الأدبى المنقره فحسب لكن الانتاج الكلى للأدبب.

والطلاقا من هذا المنظور أسس غولدمان منهجه "التوليدي" أو "التكويني" كما قام بإجراء عدد من الدراسات التي ترتبط بعلم اجتماع الأجناس الأدبية كما فعل

"لوكاش" فأصدر كتابا يعنوان "من أجل تحليل سوسيولوجي للرواية" درس فيه نشأة الرواية الغربية وكيفية تحولاتها المختلفة في مراحلها المتعددة تعبيرا عن رؤية البرجوازية العربية للعالم. (فضل، ١٤١٧ق. ٥٨)

وجدير بالذكر أن سبب الاهتمام بالرواية في معطم النطريات الاجتماعية الحديثة للأدب وعدم التركيز على النصوص الشعرية ليس لعدم عناية هؤلاء المنظرين بالإنتاجات الشعرية وإهما لهم إياها بل قد يعود جدور اختيارهم للرواية إلى أنها أكثر بكثير من الأنواع الشعرية تعكس القضايا الاجتماعية، وتجسّد تلك الظواهر والصراعات التي تولد في بطن المجتمع وتتمو فيه فهى أكثر مجالا للمقاربات الاجتماعية للأدب

وقد استخدم بعض الدارسين العرب المنهج التوليدي في تحليل ظواهر الأدب العربي، من أبرزهم "الطاهر لبيب" رئيس جمعية علماء الاجتماع العرب، وقد تناول ظاهرة الغزل العذري في العصر الأموى من حت تعبيرها عن رؤية العالم لفئة اجتماعية معنة، حاول فيها أن يقيم علاقة بين ظاهرة الغزل العذري وبين طبيعة الأبنية الاجتماعية والاقتصادية لهؤلاء الشعراء، وملتى بتحابحهم في تقديم رؤية للعالم تعبر عن واقعهم الاحتماعي.

تم خدث تطور في مناهج التقد الأدبي، فأدّى إلى نشوّء علم جديد هو علم "اجتماع النص"، يعتمد على اللغة بوصفها واسطة الأدب والحياة فهي مركز التحليل النقدى في الأعمال الأدبية

وغكن هذا المنهج من تجاوز ما وجه لـ"رؤية العالم" من نقد إذ ليست هي سوى فكرية، وذهنية، وفلسفية فعلم اجتماع النص تصور لغوى يرتبط مجذور الظاهرة الأدبية، ونجد الناقد "بيير زيما" في كتابه "النقد الاجتماعي" يتميز من خلال عرضه للاتجاهات التي سبقته، وبعد أهم الصعوبات والانتقادات التي وجهت إليها، اقترح تصورا أكثر نضجاً وتطوراً في سوسيولوجيا الأدب. (أبوالرصا، ١٤٢٥ق: ٢٧)

إذا كانت المناهج الاجتماعية، كالتجريبي، والبنيوى التكويني... ركّزت في الغالب على الجانب المضموني في العمل الأدبي على حساب الشكل؛ فإن منهج سوسيولوجيا النص الأدبي، الذي يمثله ببير زيا، حاول الإفادة من الأبحاث اللسائية والبنيوية

المعاصرة وهو يهتم بينية النص اللغوية والرمزية بجانب المحتوى الذي هو متجسّد في هذه الوحدات اللعوية

المنهج الاجتماعي في النقد العربي

إننا نجد في التراث النقدى العربي القديم نقدا للمجتمع وسلوكياته ككتاب "البخلاء" للجاحظ، والحرص على الربط بين المعنى الشريف واللفظ الشريف الذي نجده عند بشر بن المعتمر، وبعض الملاحظات المنتشرة في كتب النقد القديم التي تحث على الربط بين المستوى التعبيري ومسوى المنلقين

أمّا في التقد الحديث فتجد بعض الدعوات إلى الاهتمام بالاتحاه الاجتماعي في النقد الأدبى عند شيلي شميل، وسلامة موسى، وعمر القاخوري، وقد اقترب هذا المنهج من المدرسة الجدلبة عند محمد أمين العالم، وعبد العظيم أنس، ولويس عوض

النتيجة

التتاثيم التي حصات عليها هدة المقالة هيء

- لاريب في أن الأدب مرآة وتكرر هذا المصطلح "المرآة" منذ أفلاطون حتى أيامنا هذه تحت عناوين منها "المحاكاة" و"الانعكاس"، وإن تطورت مدلولاته طوال الأعوام المتمادية، وقد تتباين وتتنقض الآراء فيه قائلة بأن الأدب هو مرآة للأشياء أو لحقل الأدب أو مراه للبيئة أو المجتمع ومما قد حصل عليه هذا البحث هو أن الأدب ليس مرآة للأشياء على الإطلاق بل هو مرآة للبيئة والمجتمع أما عقل الأديب فيعكس المجتمع أيضاً إذ إن الوجود الاجتماعي أسبق في الظهور من وجود الوعى فتكون عقلية الأديب متاثرة بالمجمع أيضا

أما المرآة فليست مستوية بالصرورة حيث تعكس المجتمع كما هو، بل قد تكون مقعّرة أو محدّبة؛ تكبّر بعض القضايا وتركر عليها أو تصغّر بعضها الآخر وتُهملها.

إن المجتمع الواحد لاينتج أعمالا أدبية واحدة بل إنها تتغير و تتفاوت حسب عقلية الأديب ونوعية تعبيره أيضا فلايستبعد إذا ما وجدنا في بيئة واحدة أدبيين أو أكثر منهما

يعيشان في ظل طروف واحدة تسود المجتمع، يأتيان بأعمال أدبية لاتتماثل مع بعصها الآخر فحسب، بل قد يتناقضان فيها أيضا، فحصور المجتمع والقضايا الاجتماعية في تكوين الأعمال الأدبية لا يعني خمود جذوة الإبداع عند الأدباء على الإطلاق

التقدم الاقتصادي في المجمع قد يترك تأثيرات إيجابية في الأدب كما قد يترك انتكاسة المجتمع تأثيرات سلبية فيه لكنه لايعني أن هناك تلازما بين التقدم الاقتصادي والازدهار الأدبي أو العكس، إذ إن مواجعة تاريخ الآداب والمجتمعات قد اثبتت خلافا لذلك.

- ناقد الأدب في حاجة ماسة إلى منهج علمى ينتهج به في تطبيق بعض الأصول النقدية الحديثة على عدد من الأعمال الأدبية ولايصح إذا قلنا إن المناهج الحديثة تتطلب الإنتاجات الأدبية الحديثة بحتا بل توجد في الأعمال القديمة طاقات كثيرة لمثل هذه الدراسات التي تُلبس عليها ثياب الجدة والطراوة

- إن منهج البنيوية التكوينية من أقوى المناهج اللاجتماعية للنطبيق على الأعمال الأدبية إذ إنه يهتم بالمضمون والشكل على حد سواء؛ وإنه قد ينقوق الحانب الاجتماعي منهما على الحانب الآحر إصافه إلى أن "سلم احتماح البص" إمكامه أن يأتى في إكمال ما قاته من القضايا في المدواً سائل الاجتماعية أو ما قد يهمل فيها أحيانا.

المصادر والمراجع

أبو الرضاء سعد ١٤٢٥ ق. النقد الأدبي الحديث- أسس الجمالية وسناهجه المعاصرة. لان

أبوشقراء، محى لدين، لاتا مسحل إلى سوسيولوجي الأدب العربي، الطبعة الأولى بيرون المركز المركز الفقافي سوني.

أَنْ جَمَرَسُونَ، دَيْمِيدَ رَوْبِي, ١٩٩٤م. *التَّظُريَّةِ الأَدْبِيَّةِ الْحُدِيَّةِ, تَرْجِه*, طَهْيِر مسمود, دمشق: مشورات ورارة الثقافة.

الجاحظ، أبوعثمان عمرو بن بحر. ١٩٣٨م كت*اب الحيوان تحقيق وشرح: عبد* السلام هارون. لطبعة لأولى, مصر. لانا

حافظ، صبرى. ١٩٨١م. «الأدب و لمجتمع مدخل إلى علم الإجتماع الأدبي». القاهر أ. مجمدة فصول لمجلد الأول العدد الثاني،

ديتش، ديفيد. ١٩٦٧م. مناهج التقد الأدبي. ترجمة: محمد تجم. بيروت. دار صادر.

لديدي، عيد الفتاح، ١٣٦٩ق «بودلير وفن الشعر» لرسالة، لعدد، ٨٦

ريتون، على مهدى. ٢٠١٠م التص من سلطة المجتمع إلى سلطة التلمي، الطبعة الثانية. بيرون: حركة الريف لتقافيه.

عبد الرخى، تصرت. ١٩٧٩م. في التقد الحديث. الطبعة الأولى، عمان مكتبة الأقصى.

عتيق، عبد العزيز ٢٠١٠ م. تا ربح النقد العربي صد العرب. بعروت: دار النهضة العربية

عزيز عاصي، شكري. ١٩٨٦م في تظرية الأدب طبعة الأولى بيروت دار الحداثة

لعشما وى، محمد زكى. السكل والمصمون في التقد الأدبي الحديث»، تكويت. محلة عام اللكر. المجلد التاسع، العدد الثاني.

عصفور، جابر، ١٩٨٧م الصورة النتية في التراث النقدي والبلاعي عند العرب الطبعة الثانية. ويروت: دار التنوير

فاضلی، تعمت الله الدرآمدی بر جامعه تناسی هنر وادبیات» فصننامه علوم جتماعی ۱۹۷ ص ۱۳۲-۱۰۷

فضل، صلاح. ١٤١٧ ق. مدهج التقد لمعاصر، الطبعة الأولى. القدهرة: دار الأفاق العربي.

عصى، الحسين ١٩٩٣م. السوسيولوحيا والأدب عطبعة الأولى. بيروت: المؤسسة لجامعية للدراسات والنشر والتوزيم

كيلمي، وكوفالزون. ١٩٧٠ج لما دية التاريخية. ترأحه أحد داود دمشي در اجماهير

مرولا، حسين. ١٩٧٦م. درأسات تقدية في ضوء المنهج الواقس، انطبعة أنثانية بيروت. لانا

مطلوب "حمد قاق، ۱۲۲۱ق، « التقد الأدبي العربي، في القرن لحادي والعشرين»، لمجمع العلمي العراقي، العدد ٩٦

مقدس جعفری، محمد حسن و آخرون. ۱۳۸۱ش. *«پوردیو وجامعه شناسی ادبیات». ا*دب پژوهی. تابستان. ص۲۷ ۹٤

لموسی، آنور عبد الحمید ۲۰۱۱م عنم الاجتماع الأدبی، لطبعة الأولی، بیروت: در التهضة المربیة عبیب محمود، زکی، ۱۹۹۷م، کتاب رسطوطالیس فی لشعر، تحقیق، لدکتور شکری عبید، القاهرة دار الکتاب لمربی،

و أن يركات، و قل والسيد غسان ١٩٩٥م مقدمة في الدهج التقدية التحليل الأدبي دمشق الانا ويمزات وليام ١٩٧٥م. الأدبي تاريح موجز. ترجمة. حسام لخطيب ومحى الدين صبحى دمشق. مطبعة جامعة دمشق.

هویدی، صالح ۱۵۲۱ق، التقد الأدبی لحدیث تصایره ومناهجه لطیعة الأولی منشور ت جامعة السابع من برین.

المعمل المعرفة المعرفة

_____ النقد العربي القديم



لم يبلغ النقد الأدبي - حتى اليوم -أن يكون علناً واضع المعالم والخدود و مستقلاً في الحناذ قواعده وقوانيته وقدا كان على طوال الزمنعالة على العارم الآخرى و فهو في العصر الحديث مايرال يتكيو على علم النفس أو على المذهب المادي الدياكتيكي أو على الانتروبولوجوا أو على علم الاجتاع، أو على غير ذلك من العلوم المقالم المقالم في كتب فا التعاور إلا في عصرنا هذا و

ولم يكن منا من وجود في القرون الوسطى ،
أعني الحقبة الستي نشأ قيها النقد العربي القدم وتطور ، اذن فان دراسة النقد العربيالقدم على ضوم النقد الحديث ومقهوماته ، تكشف منذ المعظة الأولى عن فسارق أساسي بهن عصرين متباينين ، وقالك يكن القول منذ البداق ، ان النقد العربي ، قبسل العصم الحديث ب كان مرهونا متهداً بواصفات العديث ب كان مرهونا متهداً بواصفات العارم التي كانت سافيدة في تلك العصور ،

وهي لا تعدو النة والنحو والمنطق والنقه والنقد والفلسفة المتافيزيقية ، فالنظرة الى النقد العربي القديم من خسلال مفهومسات النقد الحديث رعا كانت جائرة على طبيعة فلسلا النقد وظروفه ، لأن عنوماً كثيرة قد جدت منذ يومئذ ، ولان مصطلحاً نقدياً آخر - أو مصطلحات نقدياً آخرى - قد احتلت الساحة مكان المصطلحات القدية ،

ولكن ليكن واضحاً لدينا منذ البداية أن تشيث النقد بالعوم الجديدة شيء ، وات الزجاء القصور الي الثقد الدري ثنيء تخره النئذ أوائل منا يستى بالنبتة الحديثة ارتفعت إلى الأفق أصوات عُلِيمَة نقول النقد المربي يبذهب إلى أنَّ القمر هو الكلام المورون المقفى باأو البقد العربي يقسول ا أمدح بيت (أو تصف بيت) هيو كذاء وأغزل بيت (أو لصف بيت) هو كذا ، أو النقد للعربي لاية الا بالصياغة الغظية ، لأن الجاحظ وهو الامام الكبير في البيان قد قال ، الماتي مطروحة في الطريق يعرفها ، البدوي والأعجمي ، واتما القشل السياغة إ النقد المربي يقول ، فبيت همو الوجدة في القسيدة، ولا بدأن يكون مستقلا فدلالته، وقادًا قانك إذا حذفت عنداً من الأبيات أن القصيدة العربية، أو قدمت وأخرت فيها لم تَتَأَثُّرُ كَثِيرًا .. إلى أَخَر تَلْكَ الْإِيَامَاتِ الق كالت تميدر عن دراسين حسني النية ، أو

عن أناس ذوي تبات سيئة يتصدون الاساءة الى التراث الشعري التقدي عند العرب ، أو عسن أخرج لا يعرفون من التراث الشعري التقدي الا ما قرأوه في المنطسات المسترة من كتب البلاغة ،

لنَّاحِدُ قَسْية وأحدة من هذه القضاؤ الق سيقت في مصرض الانهام ، ولتكن هي تصريف الشمر يأله هو الكلام المورون المقفى . على قال يسس البلاغيين والنقاد ذلك لمرقاوه، ولكن الوقوق عند هبذا التعريف وحبده والخاذه أساسا ليبش مفهوم للنقاد جيعهم الشمر عش جوراً كبيراً أو تحيراً واضحاً أو رغف لا ليفهومات أخرى ، يقطع النظر عن كونية منهوهات صحيحة أو خاطئة . الله تبنى الابع اجتزأوا بنا التمريف على هسدا النصر أنه لم يرض نافداً مثل قدامة، وجده تمريقاً تاقماً فأضاف اليه عبدارة: « يملُّ على ممتى ه و ومع أن شده الزيادة لا تقي كثيراً يتجديد ماهية القمر ، قانها كثير الى حرس قدامة - وهو الناقد المنطقي - على أن يكون تمريف القمر جامعاً لشروط الحد". الارسطوطاليسي . وهسؤلاء الذين اجترأوا بذلك التعريف فسسوا - أو لم يعرفوا -قول الجاحظ: ﴿ قَامًا القمر صِمَاعَةُ وَعُرِبِ من الصبغ وجشي من التصوير ه . .. وهو خلاصة لمقبوم الشعر عند أصحاب المدوسة الجالبة الشكلية عوقد مكون هذاالتعويف

أو النصور غير مقبول لدينا اليوم ، ولكنه ظل مقبولاً في عصود وجهات مختلفة ، وكان مقبولاً ومايز ال عند أصماب مدرسة الفن اللفن . وليس من شك في أن الذين وففوا عند النصويف السابق أي و الشمو

وفي عده القولة الموجزة نواة الانجاء التعابري الدي بقف منافضاً لنظر بة المحاكاة.

وحكدلك فاتهم قول المرى : • قدم

كلام موزون تقبل الفريرة بشير انسارات الله أنه تمريف غير بارىء من النمو من أو الأنه لم يأت على ذكر القافيسة و جعمل لقسسل و الفريزة و إن أساسا هامساً في التعريف الوكداك لم يستبينوا وقفة الفاراي من الشمر والله لم يشداد من هناميره التقليدة إلا على الرزن و الى جالب قضديد على الهاكاة وأله فراق بين الكلام التصويري الهافظ على الايقاع والأخر غير الهافظ على الايقاع فستى الثاني عبد يعيد الى ما سعى في العمر الهديث بالم و في العمر الهديث بالم و في الغير الهدير الهد

بالقافية ، ولم يعداها عنصراً هاماً في المعر

عامة ، وإلما نبَّه إلى أن العرب من ووزالأمم،

يرون أن الفعر يسير أكل وأفشل بألشاظ محددة تقع في النبايات (أي قوافي) ولكن هذه قظاهرة ليست شعرطا في الصعر عند الأمم الاخرى .

من هذا المثال وحده ، ولست أود أن أنجاوزه إلى غيره ، إذ ليس من هدني تصحيح المنهومات الخاطئة الذي شاعت بيئنا منذ بداية مايسمي بحصر النهضة حول الشعر العربي ، أذول : من هذا المشال وحده بنعلي لنا أختا الختا بالتقد العربي جوراً كثيراً ، حين لم تتعهده بالدراسة الشاهرة الدينة ه كي يتجلي لنا أيضاً أن في مقدورة تسور ما جاه في دلك النقيد ، مقدورة تسور ما جاه في دلك النقيد ، وتقيمه ، على ضوه مقبومات الناسب الحديث عرغم تباعد الأدوات ، واختلاف العارم الراهدة ، وتغير النظرة الى الشاعر والى مهمة الشعر .

وانطلاقاً من هذه النقطة أرى أن نمود مما إلى يديبة من تلك الأوليات الشرورية وهي أن الحل تقد هند أية أمة من الأمم جالبين ، جانب تطبيقي وجالب تظري ، وأن النقد شموماً في عصرة الحديث (لاأعني النقد العربي) قد استطاع في أغلب الأحيان أن يعنظ التوازن بين هاتين الناحيتين ، فلم

تناه فالرية نقدة إلا روجدت لها في مجسال التطبيق غاذج كثيرة، فيل كالت اخال كذلك في النقد المربي القدم الهبدو من النظر والعامة أن الناحية التطبيقية فيه ظلت ضميفة ، إذْ كَالْتُ الدراسات النقدةِ تَهُمْ بِالْجَرْقِياتِ ، وم ينفأ عند النقاد مانسيه البوم «الدراسة التحليلية ، التي تنظر الى الجزئيات من خَلالُ النكلَّ عَمْ الى النكل ... في صورةوحدة مشكامة - لعم أثنا أجد عبد عبد القاهر الجرجاني تحليلا دليقا برميره الى تسدوق جالي" هيق،ولكنه تحليل لا يتعدى السروة أو الفكرة في فيت أو بيتين ، كذلك اهم النقاد العرب واثب مزهده البراث لتحليلية عند ذلك البحث المنش الذي يذاوه: في التقتيق عن المعاني المشتركة بين الشعراء ، في ماسموه قشية «المرفات» ، ولكن فشية المرقات في حقيقتها ، تقوم عمل أسس خاطئة تتجاهل التجربة الانعائية المفتركة وقثقافة الشقركة والتقليد الغمرى المتوارث وقالك فادا لم الستطيع أن تغنى الدراسية التحليلية بالشيء الكثير ، رقم ما بدل فيا من جهود . فم قد غبد بعض التجارسيل في القراءات الدقيقة الفعر، الا أن كالدائر اوات كثيراً ما تصبيع في إيثار رواةٍ على أخرى أو تنحاز الي جانب الغة أو النحو ، فتفقد بذلك قيمتها التحليلية ۽ من هذا كله عكن أن يقال ان الجالب التطبيقي في الثقد القدم لا يستطيع أن يلبت على الله النظر الحديث

الا قات هذا وهناك ، متباعدة متفرقة ، ليس هذا وحسب بل ان ضعف الدراسسة فتطبيقية في ذلك النقد قد أضعف من أثر فنظر إن فنقدة في تلك فعصور ، أذ جعلها حلقات منقطعة ، الا في أحوال قلية .

يبغى أدينا من النقد القدم إذن جالب النظري" ؛ وهو جانب خصب غني" ؛ وليل أن آخذ في النظر إل هذا الجائب من خلال مغيومات النقد الحديث على" أن أقور أت هذا القكر النقدي تشأ في أحضان الموروث الشيرين ـ بعد أن مراً على عدا الموروث ما ينارب أرسبة فرون كانفأ في ظلُّ المطبات الثنافية السائدة في تلك المصوري أما فِقالَهُ فِي أَيْصَبِانَ المُورُوتُ النَّصُونِيُّ * ميكاني أنا أشكل عايها بلضية فلدية واحدة من تشبة و الرحدة ع في القصيدة .. من المارم أن النصيدة .. حبها تأدت البنا من العمر الجاهلي لا تلتزم موضوعاً واحداً ؛ وكذلك ظلئت زماناً طويلًا بعد ذلك ، ولم يكن في مقدور الناقه أن برفض هذا الشكل، لأله لا يستطيع أن يتخيل شكلا آخر غير أنه لبس في مقدور الناقد كذلك أن يقسل شكلاً مفككاً ، ولذلك كالمت مواجبت التصيدة في أول الأمر تسويعًا لهذا الشحكل الذي لتعدد فيه الموضوعات ، ولان هذا التسويخ الذي جاء به ابن فتيبة ، معتمداً التأثير التفسي في الساممين بابتداء العصيدة بنائحة غرلية غلك انتباهم وتستول على

تغومهم ، ثم يطالعهم الشاهر وم في خمرة دلك الانجداب بالترش الاساس التي تدور التعليل تسوينا كنعدد فيعوضوهات التصيدة الواحدة ، دون إنكار أو رفض لالك التمدد . خَير أن النفاد بعد ان فتيب لم يقتموا بهذا التعليل لأنه شمتاً لا ينكر التعكك الشكلي" فِ الفصيدة ﴾ ولهـذا نجد الماشي في قروة حاسته لرحدة اللمبسدة يقول والوات اللصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في المسال بعنى اعضاته ببعض ١ قمل التحل واحدا هن الآخر أو بايته لي سحة التركيب ظاهر بالجسم عاهة الشحيف محاسته وتمشى مصالا جلاله يه ، هذه إذن خطرة أخري - ومي خطوة هامة ... بعد ابن لنبية ۽ والکن عل حالتنا فضية الرحسدة وبالتصيدة على أساس فكرة الحاتي ؟ لم تحسل لسبين : أولها أنها طلت تناربة لم الجد من يجرتها في مجال التطبيق ، وثانيها أنها لا تتكر تعداد الموضوعات ؛ والما أختت على التناسب فيا بينها ؛ فاذا جِئنا المرضيب! على مفهومات الرحدة في البقد الحديث ، وجب علينا أن العرار من دلالتها اللدية كي تتدينها . ذلك أن النقد الحديث يتحدث عن ألواع من الوحدة منهاء الرحدة الموصوعية والرحدة الثمورية ورحدة الدوافع النفسية والوحدة العصوية وكل مذاار حداث لانستجشنددالوضوعات في النصيدة ولكنها المشطيع أن التعيسل

و رحدة التناسب والسلامة و التي ادى يها الحاقي، في نطاق القصيدة اللدلة على موضوع واحد، على أن الحالمي بعد ذلك كه م يقطى، في تصوره لمفيوم الوحدة ، الأنه كان يضمع مقياماً للصيد تسوجودة في زمانه ، ولتراث عند في أهماني الزمن .

ولكرأي الخطأ القطأ في النقد التطبيقي ولكن أن يكتف عن قيمة هذه النظرة في جمال التطبيق وكا أنه لبس هناك كاقد ألتي على نفسه هيذا الموال و مبل كل قصيدة في القدم متعددة الموال و مبل كل قصيدة في القدم متعددة الموال و مبل كل قصيدة في القدم المربيه الموجودة الموافيح المن المحبية المعارف أو وحدة الموافيح المحبية أو أو وحدة الموافيح المحبية أو أو وحدة الموافيح المحبية أو أو حدة الموافيح المحبية أو أو حدة الموافيح المحبية أو أو حدة المحبية أو أو حدة المحبية أو أو حدة المحبية أو أو حداة المحبية أو المحبية أو المحبية أو المحبية أو المحبية أو المحبية المحبود المحبية المحبود المحبية المحبود المحبية المحبي

وأما نشأة الفكو النقدي في ظل" المعليات الثقافية السائدة ميكفي أن أشر فيا الى مثابن الرزين هما قدامة بن جعفو وفي تقد الشعو و وابن طباطبا في وعباد الشعر و : إن ربط قدامة بسبين

ومعنى هـ قدا أن قدامة أو ابن طاطا لا الفترق عن الناقد الحديث ع والما الغراق جرى بين وسائل المرفة وطبيعة العاوم، ويظلُّ علينا أن نفيد من همل قدامة أو ان طباطبا في طبعة و المهجية و السبق الترَمها كلّ منهما في النظر إلى الطاهرة الشعربة ، فتلبك حلقة عاسة في تاريخ الفكر النقدي ، بل وفي تاريخ الفكو لعواق عامة ، سواه أكنا تقبل مقدماتها وتنائجها أو لا نشابها بم وهسمة المتهجة الشون أأنقسح والانتساء مسأه فتقادنا آليوم أ وتُخاصَّة في العالم العربي ، أحوج الناس على منذه و المجية و الدفيقة التي تحلسق النشاط في القديقيام الصراع والاحتكاك بين المناهج، كما ترف عالنقد نفيه عبيسن مسترى والموابدي وومن طبيعة الأشباه) بل من طبيعة الفكو الاساقى في تطريع المستمر" ، أث لا تعيش النظرية إلى الأبداء فيذه نظرية المحاكاة الني أوجدهما أرسطو ، وكانت أطول النظريات الثقدية عمرآ ، إذ عاش عليها النقد الاوروبي حتى أوالحر الثقرن

الشمر والفضائل الانسانية ومحاوك ودأ الظراعر الشعرية المتلفة إلى مبدأ الظاهرة الواحدة ع واستعارته مصطلحات الصحة المنطقية في الحكم على جودة الشعر ، كل دلك بشير إلىأن قدامة ينطلق في تصوره الشعر مزمنطاق فلسقى هو حصيلة تقات العامة . وإن محاولة ابن طباطبا أن يتبم الشعر على أساس الصدق المطلبق في كل ناحبة ، ليومي، إلى أن ينطلق من ثقافة كلامية رباكانت من زاده الثناق المتميز وهكذا بكن أن يقال في كلُّ ناقد بلما لح بظرية . كيف يكن أن يُجلم مداخله نقدة الحديث ، وقد ابتمدنا هـــــن حيز اللاحمة المتافيزيقية وعلم الكلام ؟ قبد أساوع الى اللول بأنه لا مجمعتنا كثيراً ، ولكان شتان بين أن ننكره جملة ربين أن نصحه أمرأ طيعياً عليماً موهوناً بظروفه ، بل نحن في النقد الحديث نفعل الشيء نقسه : فيماك تفاد معاصروت يتخذون من مقهومات علم النفس منطلقاً لهم في النقد ، وهناليك آخرون يتبنون يعض قواهد علم الاجتماع ، وهكذا ؛

النامن عشر ، وحاول النقاد المتقلسفون في تاريخ النقد الأدبي عند العرب أن يتبنوها حدون أن يفقهوا غاذجها التطبيقية حراقول : هذه النظوية لانجد اليوم من بولها اهتاماً كبيراً ، إذ خلفتها مظريات نقدة أخرى .

ومن طبيعة الظروف الثقافية الق عاش فيها الثقاد العرب أن وجدوا أتضهم يثيرون قشاؤ لا تعلق اليوم باهنات ، كتلك ألحبود التي يدُلك في الدفاع عن الشعر وأله لشامد انساق مماح لا يدخل ال دائرة المرمات : أو الهبود المعاكسة لها ﴿ فَعَلِكَ الْمُسُونَةُ إِنَّ اللَّهِ اللَّهِ اللَّهِ اللَّهِ اللَّهِ اللَّهِ خصوصيتها لا تستعق أن ياقك الدهشا ا وان وجدت أما مقايه أن تأريسم التكد عشد أمم أخرى و من تلك القضايا أيضا الحديث عن البدية والارتجال ، اذ أنها قضية تقسم خارج ميدان التقد دومن ثلك القضايا أيضا الوقفات الدفاعية الق كانت تشور بين فقاد قطرج يتعصب قيها كل فريق تقطرهمدافعا عن زائه الغمري ، فشل هذا الرفاع لايتملق مباشرة بقشية فنية قدر ما يتعلق يرابطة جفرافية

ما الذي يستى اذن من تلدا القدم قابلًا لأن يسرس على ضوء مقبومات النقد الحديث؟ يجب أن نقر أولًا أن و مقبومات النقسد الحديث و مصطلح واسم الدلالة في الزمن،

ويشمل فها يشمله أمورا كتبرة جدا لبست تجرين دافأ على البياق والسجام ، إلى قيد تكون مفيومات النقد الحديث متناقضية متصارية ، ولدلك وفي سبيل تقدم صورة مقاربة بعش الشيء يحب أن نمود دافاً لا إلى النظريات والقصايا التي منيت بالتغير الكلي" ، بل الى الله النظريات والفضايا ألق واجبت أَشْكَالًا مِنَ النَّطُورُ ، هون أَنْ لتغبر كتبرأً في أسبها . ومن فلك القصايا في نقدة القديم ما كان وليد حدس عام سريح ، كالتي قعله الجاحظ حين ربط بين الشعر والبيئة ؛ [د الأخلاف أن عده حقيقة لا يتغم أساسها ه ولكن من الرَّسف أن الجاحظ لحيا لحمَّا الولم متوالها (التجليفية ومن الفضايا الع الشفت عن حالس أحالس إيان حازم الفرطاجي بأن الشمر الاستأن يستند من التحرية ومنهماناة الحياة ، وهي أيضاً خطرة لم يطوارها حازم ولا من جامرا يبده ، ومن بلك أيضاً الله اللحات النسبةائق تجدها عند ان لتبياران شرف القارواني وغارها ، قانيا تشار الى خاولة للتحق فحراسة الشعر وتقوقه وفيمه

م مالك التف و الكارى التي قراس بياً التقد العرق وهي متصلة بالنواحي الفتيامتها هي متصلة بالنواحي الفتيامتها هي متصلة بالاجهامية ، وفي طلبعتها ثلاث قضايا الابدا من أن تدرس مماً وهي قضية اللفظ والمعنى ، والصدق والكذب ، والمعارف والشعر ، وقد قام الممراح حول كل واحدة من هذه التضايا ،

على مر" الزمن افتأس ينتصرون للفظاء [خرون لقمتي ، ونقاد ريطون بن انفير والصدي، وقالد آخرون بربطون بينه وبان الكذب وفئة تفصل فصلًا الما بإن الأخلاق والقمرة ونزى كلا منها بدور ليفلك خاص به ، وفئة متأثرة بموقف أفلاطون في الجيورية ترمى الشعر مفسدة للأخبسال ، وقعاول إساده أو استيماد أكثره عمانا تأثيره السيء فيتنشئة المواطن الصالح؛ ومن الداهبان في هذا الذهب مسكويه وان حزم الانتشى وإن رشد الحقيد , وقد تطوارت مدم التضايا ي التقد الحديث والأسلحت لمية اللبط والمتيء وقضية المبدق والكذب سأ مع تيء من التحوير السرورين عي المؤسل الشكل والمضون ورشبه الناب الخديث البايئا في رجهات النظر ومراعاً بين أنصار الشكل وأنصار للصموت كاشهد ظيور التوفيانيان الذين آمنوا - كما أمن التوفيانيون بين النظ والمني من قبل - يأن النصليبنها أمر غير ممكن ؛ أما قضية الملاقة بين اقشعر و الأخلاق فقد ظلت حتى عبد قريب، لحمل عَدًا الإسر تَفْسَهِ ۽ إِلَى إِنْ يُحُورُكُ تُحِتُ وَطَأَةً العقائديات الجديدة إلى منا يسمى ﴿ مشكلة الالترام ع م وق مشكلسة الالتزام أمسح الشامر ذا موقف ، أو رسالة عسددة ، ولم يمد يستبيح لنفسه اللمبل بإن عنيدته وشمره فاذا وضعنا نقطة و المقيدة يوموضع ما كان بسمي ۾ الموقف اڪلفي ۽ ساعلي ما بينيا من

تفاوت - أمركتها أن فضية الالتزام كانت الحلّ النفدي - إذا تقبلها الشاعر - لمشكلة الانتصام بهدين الشعر والمعتقد أو الشعر والموقف (وهو موقف كات يجر عنه في القدم عن زاوية دينية أو أحلاقية).

ان الذبن آمنــوا بالرأي الأفلاطوني القديم وهو أن الشمر ضرر" على الأخلاق فد وجدوا على مو الزمن من يداف عن الشعو من الزاوية الأخلاقية نفسيــــــا ، وفكتا الشأكان حال الشاد العوب ، فقد وقف كثير منهم الي جانب الشعو مَن إِنَّهُ لَلهُ إِلْرَالُوبِهُ ، وعبَّر أَيْ طَيَاطِياً عن دانك بغوادان الشمر يشجع الجيان ويسخى العملية التي يقدمهما الشعراء ارقى تقبض هؤلاه قــــام على مرا الزمن أيضاً أناس يقماون بين الشمر والفائدة العمدة ءوهم اصحاب مبيدأ الفن للقن ، ومنهم الدين ذدوا بأن ليس للشعر غابة سوى المتعة . وقد وجد مبدأ المتعة له أنصاراً كثيرين من النقاد الموب وغنامة الذين انحازوا منهم بقوة الى الجمال الشكلي" ؛ وعندما يتول ابن وكيم التنيس أن الشاعر

مطرب وحب درنما حاجة به حتى الى معرفة أصول التلجين ، فإن مبعاً و المتعة الفنية و واضح في هذه الصورة التي بردها، وعندها يستعمل ابن سعيد الاندلسسي مصطنعي و مرفص ، و و عطرب و في نحديدال عرافيل فانه _ دون ان بستعمل لفظة و متعة و أو و لذة و _ بشبر الى مؤة الاستعتاع التي بجدها المتلقي الشعر، لا الى الفائدة المملية التي فد بجدها في . وهكذا ترى أن الصراع بي النقد الحديث حول الحربه و المراع بي النقد الحديث وحول الحربه و المراع بي النقد الحديث وحول الحربه و المراع بي النقد الحديث عدا المراء و المراء في النقد الحديث عدا العرب و المراء في النقد الحديث عدا العرب .

ونظرة لأن جانبة من النقب المري ف نعة بتأثير من الفلسفة الارسطوطاليسية فان هناك قضية ألح عليا ذلك النقد، وهي التفرقة بين الفمر والخطابة . لقد لقل بعض النقاد هذه القضية برمنها نقسلا غير موفق للفاضة بين النظم والنقر جه ، وقارع كل قريق في تقضيل ما يؤثره يأسياب خارجة عن طبيعة الفنين ، ولكن التفرقة بين الفعر والخطابة كانت تقوم على مبدأ أرسطو في أن الفعر يقوم على التخيل بيغا تعتصيه

الحمالية على الاقتاع ، ومن ثم كان الصحر أقرب إلى الاجام أي إلى الكذب ، بيناكالك القطاية أجنم الى جانب قصيدق ، وظلت القضية تمور بين النضاد حق منزلتهم فظن يمتيم أن الكتب الثفار اليه هو و الكتب م الاخلاقي ، ولم يستطع أن يخرج من هسده الفكلة الاحازم القرطاجيء يمد وددمته وقلب ما قاله أرسطوطاليس، إذ لقرحارم الشكلة لقلا بارعا حيندهب الى أبا خارجة عن طبيعة الشعر جمة وأن الشعر بأسأل فيه عرب الدأئي - لا عن الصدق والكذب، وجذا المتعوال استبارع حازم أن يكون تاقدا حديثاً ، يدرك وطيئة الغمر ادراكادتيةا. . الأداد على اللَّاد لا أعلى التقرقة بين الشعر ، ، ، ر د ي سقد الحديث ، بن حن ` عدر لدقة مشدده التعرقة بيئ الغمر والعبام الومرة اخرى يقف عنمسم ه التأثير ه الذي ذكره حازم ، مماماً يفرق بين هذي الميدانين. ونامع عند حاز مامراره الشديد على استيماد العسام والتصطلح العلى من دائرة الفيعر - إلا عنبد الاشطرار -ولكن أيا من النقاد العرب لم كاول التفرقة ين العام والشعر ، ومم^{اء} ذلك يعودالي واكبر الرراسات النقدة وخاصبة عند الهاحظ والمبتزة عامة ، فقد الخنوا الضحر مصدراً لمعرفة العفيسة ، وكانت الظرول الستدعي ذَلك، أم لم يقم بعدام من يقصل بهنالميدانهن فسلا واشعاء

وقد يقال إن المدارس التقدية القدية في فاريضنا الأدي تشأت في ظل المثالية الدينية أو الثالبة القلسفية والأخلاقية افهل من المكن أن يكون في مقدورها إبراز دور الواقعية في الأدب والتلد ممآثر الحواب على هذا السؤال ترجى به ؛ لأول وها: ، طبيعة عدًا السؤال ناسه ، قان أكار النقد فأثر لا بالثالية المكرية وحسب ، بل بالعرف الثال أيضاً ، فيكان يطسيح إلى أنبرى في المرأة التي يدور حولها الغزل أحي صور الجالءوق المسوحاوةجأ للانسان الكامسيال ، وق الانرس الموصوف غودُجاً الدخيل ، بل إنه في ال غائرة كان برعي في المباكد الفائرة السابقة عادج للقصيدة الجيدة وهكذا وومثل هذه البطرة الثالية غوري بإن النقد وبين تقدير الادب الواقعي سراء من حيث إلغاظه وإساليه ، أو من حيث صلته بواقع المجتمع نفسه ، ولكن لانعدم ي ذلك النثد تمات واقمية ، فحين يفرر ابن الأتبر أننا يجبأن نعود إلى لغة الحياةالبومية وتشنقل ماميا من تمييرات وصور حية فانه ان - على الأقل نظرياً - يدعو إلى الأخذ عظير من مظاهر الواقعية و وحميات يتمره حازم على أن المالي التي يجرز الشاهر أن بتطلبها عن المعانيا أنهورية أي التي يشتراوني إدراكها أكبر هدد من الناس ، لأنها تتصل شجريهم الحبيثية ، فأنه لان يدهب و ألو دعوة نظرية أيصاً -الايصال الشعر إلى جيور كبراء لاحسه فبن أطر التجارب الثقافية

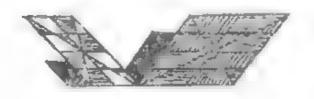
وتكن مثل هذه النجات الواقعية قلبلة شي ذلك التبار التقدي ، ذلك لأن المالية المؤبدة بالدين والغلسفة كانت قوية لابسيل بالتغاذ من السور الصروب حولهاء إلا بقرة الطالمؤسس على الواقع ، ولم يصبح هذا العار متاحاً ــالي صورة مفهومات اجتاعية ... [لا حين ظهر ان خليرن نفسه مثال فذا على مايكن أن بحققه هؤ الاجهاع من إبان بالراقعية فيميدان النقداء ولواقارفت بيته وابان فدامة لاقصح لك النرق جلياً بن فيلسوف ميتانيرباني البظيرة وعالم اجتاهي يستمد أحكامه منالر اقع فيجنا ذمب تدامة إلى تأسيس متبجه النقدى على تأعدة أحلالها مثالبة ذات تركب منطقى مستهداً إمثاله بأن الشمر القدم ؛ اتجه تظر ان خدرت - بعد دراسة متبرعة بعاليالشعر والنار إلى الأداب القميية في الأقطار المربية الخنفة المأقر"ها وأورد نماذج منها ، بل ذهب إلى أبعد من ذلك حين قرار أنه قنه أصبح لكل تطر بلاغته الخاصفة به ، ولو قارياه بحازم ــ وهو أشد مثالبة من سائر النفساد وأقرب مسرأ ال ان خلون _ لوجدا أن حازما تجامل الأزجال والموشحات وهمسا وحسب ۽ پل تجامل ناچه الشعر اللمه في مسره وهاد يضع فواهد لما بتسفي أنايكون عليه الشعر ، أمّا بلغ على يدس المتنبي ،

ان قشية المثالية والواقعية في فلقد قد تحضر الى الاذهان ثواً قضية هامة ، لم يحكم

على أي لقد بالتصدي لها سوى النقد الأدبي عند العرب وأعني بها قضية الاعجاز ، فان المتواطر قد تسرع الى عدها عاملا قوياً في اندفاع النقد فو المثالية ، ولكني لا أرى من تعارض بين قضية الاعجاز والاغباء الواقم أن أحس النقاد ادراك المواقم ذات السبة الوثيقة بالتصوي الواقم لنفسيات النقر أن في أن تهيم اذلك ، جعل فضية الاعجاز كريد من السكيم بالمثالية المتقرة التحليبية الى صور الجوز المبق المتقرة التحليبية الى صور الجوز وبذلك أناحت الفرصة لسيادة المناد القاندي وجال المرسيقي المتيار النواحي الجاليسة في النظرة التحليب وجال المرسيقي المتيار النواحي الجاليسة في النظرة التحليب المنادة المناد القاندي

قبكن عامة، ولكها دون ريب كانت امتحاماً عسيراً محركة النقدة ومقاييها ، ذلك لأن الحركة النقدة تتعلق بالمعراء وهو أشاط الساني ، أما فضية الاعجاز فتبثل شيئا يرتضع قوق ذلك النفاط بمسافية كبيرة ، وليس من المهل أن يكون النقد قيم قول قاصل .

ذلك هو ما آراه في النظرة العاملة الي القضاء الكبرى في الرغنا النقدي وصلتها النقد اغديث ، ونكن ناموضوع جوانيه الأخرى في باب التفصيلات والمبطلع المثادي ، واساده جوانب استحق وقفة أحرى في



المعرفة مجسانة ثنتانية شههبة

.

و المراسالاست؛ باسسند دوشاست المتعوسيو جادة الروضة روشن المجهود/بست/لعربهست/لسودميستر

الایتنزالث پسنوي ۱ ر

 فی النجه واریة الحومیة الحوادیة
 ۱۲ بیر: سویو:

خارج الجمه أرية إمرية إسوارية منافا مايعادف ۱۲ ايدة سرية منافا إليها أجور البري «المادي أواكبوي»
 خسب رغيت المشترف .

يرسل الاشتراك حوالة بريدية أوشيكا أوبيض نقداً الحث عاسبت المجلة ، ويللق المشترك كناب احدية حسب اخلياره من منشوراك وزارة الثقادة والإيشاراتوي

النقد العربي والمولود

المحاللة أبغ يفتحه

•1-

يسير البشد كثر المارسات المكروب السنادة لايأبايياً.
التفاية البائدة وهو إلى قم يربط سنه بسيانات تباعية معيده ويسموس دبيه لهه سنة صدا الله المدادة الم

مهما أفاد من دفة العلوم المسرطة

والعنوم الإمسانية بطل ممتاويا على وطيعة تدمح بار المربط والادبي، إنه به الوهد الذي يسعى فيه إلى ساج معوفة ادبية من يصدوس الأدب، يسمى ليما إلى نفسيرها وثأويلها وكشف ثرايا الأدبية لها واستكناه المسالمي الإبداعية التي تتطوير عليها وليهما فيهو يجاوز المعسوس ويسحاورها ويستمامها ويشاق بدس مترلانه وفرسيكه منها ويسح نقاعه

لقد وقع يراء مه في ومنشقب ومعقد بين مناهج الادب طوال الدران المشرين فيما يخصى موقع الثثنا بالثبيبة للأبب والغيرفة العلعية، وهم الشطرك الأراء شهارين والهماشكة الماريات الخارجية للنص الني أدرجك النقدية المبلية الأدبية، واعتبرته بتويما من سويعانها وتانيهما ثمكه طقاربات الداحلية للنص البتني بضبت إلى اعشبناره أداة بنعث وتحليل لنهنا استقلالها عن العملية الأدبية، وسعت إلى ربطه يالملوم، ومعاولة تقليدها بإذ الدقة والعسرامة والتشريح، ومن الطبيعي أن تتمارض الازاء التقدية فيما بينها على الصورة التي وصمناها، ذلك أن بمادح التمكير المأمة الثي تتحكم بإساج المكر وصوغه وبالتأثير بلا الأدب، هي معادج لله حالة من التعول الدائم الذي لا يستقر أمره، وهي تتدخل إلا تحديد موع الوطائف التي تؤذيها العلوم الإنسانية- وبالنظر إلى تحاور العواثر الكؤبة للتشاطات المرهية والامبية وتداخلها، فإن هيمنة مرعة ما داخل تلك النمادج على بمط الشكير يثيمه الإعلاء من شأن ومبعة لها سله بها - ومن الميد الكول اته حلال القرن المشريق، ومن خبلال المنهج الشكلي الذي طهر لهاروسينا والمشد

الجديد في العالم الأنجلوساكسوبي، ثم النقد البديوي الفرسسي، وبتأثير واصبح من الشباديات، ظهر إلى الوجود الرأي القائل باستقلال النقد عن الأدب، وهو رأي يحتلف عن الأدب، وهو والانطباعية والتاريحية التي اعتبرت النقد جرءا من المعالية الأدبية على أنه لايمكن في هذا السياق لخطي أمر المناهج التي حمت الى توظيف معطيات المباهج الخارجية والداحلية في التحليل التقدي كالتمكيك والتأويل وتطرية التراءة والتاثي، وهي ترى الدقد متفسلا في ان واحد بدائرتي المرقة العلمية والارب

مشير إلى كل ولك لثبيق أن الثقد المربى الحديث شهد ملوال الشرن المشرين براعا متصاعدا حول التوميوم، هو بإلا مجمله صدى للدراعات الدكرية ابس شهدتها البيثات التقدية المرابية المبحة ثناب الشاهج وطالنا شفلت ثلك الأصداء المبدأة بكبة بش قيرة المشتطون في المقد العربي مند معتدما مدل الناسس من وقت متأخر مثه، ومارات اسداء دلك قائمه إلى الأي على الرغم من المسارها بإذ الشافة المربية - وسب إنيه أبضا لنبيس أن القول بمنصية الصرحة التقدية يحمل النقد ادالا مناكحة للتحليل بمعرل عن المرجعيات التي تحتصمها، وعلى هذا يثرنب أمر على غاية من الاهبمينة، وهنو ابنه منادام الششب ممارسة عنابيرة للمرجعيات واقسيافات الثمافية، فما حاجتما الى تطوير مناهجتا. أو اكتشاف مناهج جديدة! يكفينا استمارة للناهج الموجودة للة العالم والإهادة مثها للة التصليل والواقع أنه ما من جملر يثهدد المأرسة التقدية اكثر من القول إنها مترهمة عن الحاسن الثقافية، وإنها أداة مجردة نستمس حسب الجاحة فديك إيما هو صرب من المأحكة التي نقع بإذ يبوه وسبب وظيمة الثقب دون أن تدرك معلى تلك الوظيمة، ولا الهمة الثقافية لها -وهذا الاتحادمن التعكير ينظر الى الطاعرة الأدبية ككثة حامدة ليس للثقد وطيعة سوى وصمها وتصنيعها الى أنطمة مجددتاه وهو أمر لو مبح فإنه يلحق صررا بالما بالادب، وليس ذلك على

أية حال غير جرء يسير من وظيمة التقدم

أثبِّت مدم الللاحظات، وأنا بلا مديش إلى كشمه رهان النقد العربيء غال العولة خلال القرن الجادي والعشرين، وابه لرهان حطير؛ فليس من المتوقع أن بشبث نسق الأفكار بإذ ماثم ستكون شريعته الأولى التجول السريع ومادمتا بنظر إلى التقد كممارسة فكرية متصلة بأبعاد ثقافية مرتبطة يعرجميات لها جمسوسينات داخل هالم متشرع عبإن حسور البعاد التفاية للمعارسة النقدية أو عيابه سيكون فيصالا بإذ دلك الرهان؛ وعنى هذا فتحليلنا تهده القصبية سيكون تناهيا يُعنى بالرجميات أكثر من عمايته بالنظريات المقدية لأنبأ ببطلق من موقف يري النقم ممارسة تشرفهم أدبية ومماتجه الامر طبشا تهذا القطور بمرمى علينا الاجد بالاعبيار أمر العولمة كظاهرة تقلهية، نصح ببسها ٤٠ ثحث بواجه الهويات الشعبة الأسبية المنظرة بإذ تعالم الكأون النقابة للممارسة البهدية سراروجهة تطرب عقصبر حاسم يقالرهان الدى بيه ومان عن بسبه بإلا الأق النقد على مستوى السالم، ومشه الاستداء الشي ستعمل إن لم تكن ومكد دائيماء

لقد لعيث الشاهة مورا حاسما في تقييت المايير التعاصلية بين الشعوب، فهي بحسب شبير الوزيد سعيد مقادرة بمصل موقعها الرفيع على أن تجبر والهيس وتحلّل وتحرّم، وأن تحقيق مثرلة شيء ما أو ترمع من مقامه، الأمر الدي يعني قدرتها على أن تكون الوسيلة الأساسية لتنبيت التمايز بإلا المحال الذي بعبر عقه و والحق أن الثنافة استحدمت بإلا المحال الذي بعبر تثبيت شروب من التعايرات بين ما هو غربي وما هو الحر وبدأت تيشى على ذلك سلسلة من الترابيات الثنائية بين ما للعرب وما لسواه، فأهل الطرف الأول من الثنائية هم الاسل وهم أسحاب الكانة الرهيمة، أما أهل الطرف الأول المنابي فهم الشواد الشابعين وأهل أما أهل الطرف الثاني فهم الشواد الشابعين وأهل التعاير دفتد كان ينظر إلى الثنائية الأوربية على أنها التهاير دفتد كان ينظر إلى الثنائية الأوربية على أنها النبيار الماسب للتعربي بين ما للغرب ولا سواد، وبي

مين هيم مين الحبين الأعبلين ومين هيم مين الحبس الأنبى ولم يبق دلت أسير الأفكار التجرّدة إنما شمل علوم القفة والثاريخ والأعراق والملهمة والانشربوتوجها وحشى غلم الأحياء وكلها وظعت إرازهما التماير (١٠) - فالثقافة ومبيلة حطرة وفعالة لأنها الأكثر مس غيرها فحرة عدى تثبيت التمسورات والبرؤي وترسيخ المرجعيات العكرية الثي تصدر عقها المواضء الى ذلك قدرتها على اختراق الحراصر واجتهار الموادم، ويتوظيف وسائل الاتصال الحديثة أصبح من الصحب الحديث من تشافات غير شاءلة تالاحتراق، فالثشافة المأسرة بوجوهها الإعلامية والإعلانية والفكرية والملمية أسبحت عابرة للشارات وهدا الشطور يزوى إلى متيجش محصلتين امة دومان الهويات الثقامية الأصلية إدا لم تشبع بالمصالص الشمورية والمهمية والثاربنية وكربي إله الوقت مسله - فادرة على تجديد نسبهآه او الانكفاء هدي الدات بسبب هيمتة الثقامات الأجيمية ولخ هاس الحالس تمسرس الشقناهات لجشر الأبمراص او الاستمياء بمساهيم الماضى والانحباس بإنا اسوار المتاثق الكبرى، والشاج منور متحيكة عن عملور الشقافية الأولى كممادل موسوعي لحالة الخوف من الثقافات الأسرىء ومكدا تواسه الثقافات الأصفية تحدين علا أن واحد: الدوبان أو الجمود؛ وهو أمر يمجأل من قبرة نلك الثقامات على الوقاء يوعودها كأنظمة زمرية ثعتمين شؤون الشكير والتعبيرا

بإذ مشروع شدمه و ستيفي داهل و إلى الجامعة الأوربية بلا متنصف عام ١٩٩٨ بسوان (الالعمالات والتحول التطلق التسوع اللفائية العولة، والتفارب التنفلية) النهى إلى تقرير النبيحة الابية إن التفاهات قد تقاربت فيما بينها إلى عد كبير، ضمسلا عن البعد الرسري المبيّز للثقافة التنفيدية، فتمة بإلا الوقت بفسه بعد ومري عالم تكل تفاهة وهذا الأمر هو الذي جمل التفاقات الإنسانية بتضمن كثيرا من أوجه التماثل، وبالاخل سيادة تقافة عالمية، فإن الاعتمام يتشط ايسا

ثناهية جديدة، وتتنكل مجتمعات حقيقية أو متحيلة، ثم شعل، ومع دلك فإن الثقافات الاسلية مازالت هي التي شعد، معالم الثنافات الجديدة، ما المكت تلك الثقافات شمتأثر بالأهمية، ولم تسل بعد إلى الثقافة العلية و وختقاء جانب من الثنافات المعية الايمي تلاشيها كما يدهب كثيرون إلى دلك، فالتقافة هي أكثر من مجرد ما يظهر للميان، الها اعمل من دلك بكثير، فالثنافات تتمارج لكنها لا تتلاشي الله المناهة من دلك

يبدو تمسيره داهل والاوسناع التشافات الشطال المولة كثير التصاؤل والحق إن شمارص الأنساق واصطدامها يثحق شبررأ بالعا بالثقاهات الأصلية وقد ينصى الى انهيازها - وتصبح قرسية ، داهل ، حيى يكون التبادل متكاهنا من الشاطات، لكن ماذا يحصل المربية وباب النكافزة ولسنيح دلله بإذالتقامة المربية التي يكتث لثا تاريعها اتحديث وهبما بعائل أوساع كُلِّينِ مِنْ الْجِنْسِاتِ الْتَقْلِيدِيةِ، إِذْ الْيُمكِي الْكَلَّامِ عِي بيدل تتيكيهم القرب - الأعلى سبيل التمحل - فواقع الحال أن البيادل الشدية مع المرب والمسهة للشاهة المربية شأبه شأن اي تبادل آخر يُحتزل إلى تدفّق من حابب المرب فقيق فثقافتنا تتلكى منشطات يومية تصل إليها بشكل مقاهج أو معاهيم أو روى أو أفكار أو فرمسات وحتى نتائج وعملوم أن كل نكك المتشطاب ظهرت تدريجها به إطار ثقابة - سياسي معيّن فأصيعت جرءا من أساق ثقافية مشروطة بيعدها التاريخي محيشيا يصار إلى الأخذيها لمالحة خاهرة ماء عهدا يعنى إفحاما لأنساق نقافية في شيكة من الأنساق المفتلفة، وهذا لا تُتحسى فقط الشروط، التي تمتح نلك الأنساق فاعتينها، الما يؤدي دلك إلى تدمير الأنساق الثقافية الأصلية؛ فالأولى تجرُّد من معاسئها والثانية تمهار لانها شنتيمد وتحل معلها الساق أحرى إلى الحديث عن التيادل الثقالة عير التكاهى لا يعتبر موسوعا صعبا إثما من وجهه نظرنا ينتير خاطئاء فالأمر إيما هوء استمارة وأساق تقافية بهدف معالجة مشكلات استبعدت أسباقها الأصلية ا ولا ينعفى أن لنبلك أسبابه التاريسية والاجتماعية

والسياسية؛ فمن حهة أولى تمكَّن ، الأخر « من باورة منظومة كقافهة داث بعد علمى وعلبنعى الصنمت لكتابة ظاهرة ميظومة تعركرت حول نفسهه، وانتجت أيديولوجها محددة حول حصوصيتها المرقية والديثية والمكرية، وهدم الأيديولوجها اخترات ، الأخر ، إلى مكون هامشي ليتدرج يمرور الرمن بإذ علاقة شمية مع المرب ومنظومته الثقافية!" • وينالشابل لم تعلور التتافة المربية متظومة فرومن عامية بهابياد العمير المديث والما اخترقتها ثقباشة والاحر وومرقت سيجها الداخلي(١٠- بلم يكن ثبة تداخل فقال بي الثقافتين، إنما وقع نوع من » التهجين « المقوس اد الهار كثير من مكونات ثلك الثقافة، واستبدأت بها الساق أحرى، وهذا و اقتهجين التنابة الشوه و لم يكن كبائله إلاً لأنه لم يستثم إلى علاقات متكاهنة وسوية، يل كان مجرد واستمارة - س. والاحر - وذك هذا الميمة فأنهالها أغيد متاحى الفكر أحجية كالناسج والماهيم والشرمسيات وأفضى ذلك الى تتجريح الأنساق - 🚅 مصاميمها وشحثها بعمان مصلحة وبدات اكثر القصايا خطورة ومساسية نعالج على هامش فضايا المكر المربيء وبالإحمال كان ذلك والتهجين وقدنشا له ظل غيدت كامل لـ « الحوار المربية » وكلما مصي الزمن تقافمت المساب، فأمليج كل تغيير يحتاج إلى ألة خارجية، بما في ذلك فسية التعديث النهجي؛ وهدا يكشب أن الثقافة المربية شأنها شأن كل ثقافة لها هذه الحالة الم تتحول إلى منشها يعدى الثفافة المربية بالأسثلة الجبيدة، إنما أدرجتها بإلاسياق التبعية، ثم الدُويان، واعتصم جانب منها بدانه تُحت وهم المصدومينية الطلقية والقياومية وبهاطل المولمة

-2-

سيتفاقم الأمران

يتمثل الدقد المربي الحديث بوسفه معارسة فكرية يتستين النافيين يهدوان متعارضين أول وهلة، الأول النسق الجامن بالثقافة القومية التي تحتشن

الادب العربي، والثاني، النسق التقابلة الملتي، بأعتبار أن النشد ممارسة تمثى بالشترك المني والدلالي للتصبوص الادبية كاثنا ما كانت هوراتها الشاعرة؛ وقد والنسق العالي، إذا وصعنا الحاص بعمهومه الشيق مشابل المام بعمهومه الشامل، والواقع عابهما دائرتان متداخلتان يصعب القول بشرع إنهما متمارستان إلا المترسف تصاد النسقين الذكوريين: مالدائرة الأرتى تبنيقي على الأدب ملاحجه الخاصة المتصلة المتصلة المتابية الأدب ملاحجه الخاصة المتصلة بمرجعية وسياق فقابلة محددي اللاحج، فيما تندي

وهذا أمر يقول به كل من يدرك حاجة الثقافات والمنارف والادب الى الشناعل فيمنا بيلها بهدان الجالة الرامنة سند المربي شفع بثنيعة تتمرد على هذا الرسام، فتكاد تشع قطيعة مجازية بين الأدب وطبارسة المدية

ف علم المردي عما يك المصبل بدرجه ما عل "ساء " عماية الدي استسن الأدب، واستعار كثيرا من مرجبياته من بيثات الثقاعة العربية، وتُدل جهد كبير الها بكييت دلك المدد لعروش نقدية التحثها ثقافات أحرى هيدا للاتبازاته الكبرى وكأبه يسعى إلى تطبيق مقولات تلك الشاهج على الأدب العربي، دون التظار إلى أن ثلك الثيارات أيتحثها سيافات لها خصوصياتها • وتكشف تحربة (التحديث المتهجى فإ النقد العربير) تواريا بين أنب له سياق حاص، وبقد مستعار من سياق الحررة وسن الصنعب إلأبه جنبود منيشة القبول يأن تفاعلا حقيقها وقع بين الاثنين، وهذه هي إشكالية المهجرية النقد المربى الحديث أأأه وهي إشكالية ظلت تتماطع مع الرمن لأن الثقافه المردية الحديثة لم نعن بطرح أسئلة مشتقة من سياقها ومرجعياتها ومن الطبيعي أن يُصرب دلك النقد ١٤ الصميم، هيروح يستبير من عيره، دون أن يشكن من انتاج رؤية متصلة به من حالب ومتماعلة مع حركة التقدية الماتم من جانب أحرم إن هذه العلفية التي يستقد إليها اتثقف المربى مشرورية جداء لأتها تكشف الأفاق التي تحدد

حركته فإ المبتثول إذ فال الموقة التي تقوى بالاستعارة من کل شی آکٹر عما بنری بأی شی آخر ، فحرکتها الشاملة والسريمة شمع ثامت تصرفه (الستهلاد) كل ما يزيد الإلتج البعدر ، إنها شمض إلى صوع العالم على وفق ممايين جديدة؛ ودلك سيحول دون التمكير الجدي بالامتمام بالحصوصيات الثقافية أوهده الحالة يمكن أن تعمَق أرمة النفد العربي بدل أن تحل مشكلته إد من الصحب أن يتصرف أحد إلى قصية إنتاج الأفكار في ومبع عالى مبار فيه عرص الأفكار وتسويقها ميسورة روله فلسمة حاصة دات تكهه استهلاكية - لأشك يلة أن الصحاب السنقباية سنكون أكير بكثير من تلك الثي واحهث الثقد العرس الحديث من قبل؛ إلى ذلك قإن العوله تعدم الناقد علا الجدمع التقليدي بي خيارين كلاهما مز اما أن بعيد إبتاج ممرقة بقدية تقليبية برسائل حبيثة بفرتها له (الانموميديا) أو أنه يتخملي أسراسا تلثيرا المكرمز ويدرج مفسه بإلا الشبق الاستيها ﴿ كُن لَعَوْمَهُ مَا أُمَّ يَا إِلَّهُ مِنْ إِلَّا ينتجها غيرف ويستميد هو منهاء باعتبار الرائنف بالبسبة له ممارسة معرفية عادرة للثمافات والنمات والرجميات، وقد لا يدرك أن المرقة التي يستعيرها لها مرجهانها، وابها البثنت من نصاعبت سباق تقاية مدين، وأنها لهست متعالية كما يتوهم، وإدا صح كل ملك فسيكون مستقبل المقد العربى مرهونا بإن الإيكفاء على الذات في موع من الاعتصام بالتفس، وإهادة إنشاح أفكار قديمة بحجنة العمائة عانس الخصوصية الثابثة أو الاندراج بإذ تبار العولة ألدى يقدُّم له كل شيُّ يسرعة بالمة ﴿ وَكُلُّ دَلِكَ سَيَعِكُنَّ مِن إشكالية النقد التي طهرت خلال القرن العشرين؛

-3-

طهرت العولة وكأنها تُسقط على تاريخ المعتمدات الاسمامية شروطا جديدة للتمهير مساره التقليدي بعيث يتمركز حول جبلة من النبح والرزى المعددة والمها ترطح شمار توحيد الشيح والتعمورات والرزى

والجايات والأمعراف يديلا عنن الشمزاق والتشتث والسرطة وتشاطع الأنساق التشاطية، وتكن الموتة في دعواها هذه إنما تخترل العالم إلى مقهوم؛ وتتخطَّى حقيقته باعتباره تشكيلا منتوعا من القوي والإرادات والانتماءات والثقافات والتطلّمات، لأن توحيدا لا يقرّ بالتثوع سيؤدي إلى توقّر يفجّر بزعات التعمشب المثقة، وعودة إلى إحياء الحصوصيات الضيقة التي تتقدى من مرجعيّات عرفية ودينية معقة، ودلك يثود إلى الارتماء في منجن الهويات الثابثة - طالتاريخ البشري لموب إلا تحولاته، فكل رعبة بالتعميم والشمول قد تمسى إلى التصبيق البائم فيه، وباراء العولة الداعية إلى متمعل المجتمعات في إطار واحد فقشأ رعبات اجتجاجية مصادة ترهص الأمتتال لعملية الدسج التي سرغمن الحتميات مسرسياتها الثقافية سرلعة ودين وبدية اجتماعية وبصبهة وأخلاقية، ويقود مسأر التتأرع إلى المارمي بان القيم دانها إد مِنْ الصعب الانبشكام أبى مهدا المماصل والثرائب حيمها يكون الامر منطبة بالبخابة الشمورية والثقافية للمعتمعات لاديبا بسببة، وبنجده اهميمها من فوع العلاقة التي يقيمها الانسان الدي ينتمي إليهاء والموقة تتحاور هده الحصوسيات وبها تسندل قيمة للأعي أنها عائية ال القول بمألية القيم التي تبشر بها العولة مصال وفيه كثير من مجابية الحقيقة، لأن القيم التي تريد العولة تسويقها إنما هي القيم الغربية الثي فيلورت معمل الممنسن المربى حلال القرون الثلاثة الأحيرة إبهة ذات القيم الشينشرتها المركرية المربهة وطيمتها بطابعها وإدا كانت ثلك القيم الد تشكلت إذ بيثتها السربية في ظل شروط تاريخية معيدة، عين سرعة التدركر القربى عملت على تعميمها فتصبح كوبية وكأنيت التجرية الاستمعارية فد اسهمت للراشاعة تلك الشيم على سينوي المالم، لكن الموثلة تجاورت الأسلوب التشليدي فمساعث جملة من القوابي والصوابط اللئزمة التيربها يصبح الأحذ بتلك القيم إجبارياء ووطَّلَعَت التَقَدُّم الكَابِيرِ الدي بلقيَّه الإنصالات من أجل اشاعة هده القيم كمرحلة اولى قبل فرصها فانونية

على المائم؛ لقد بدأت وسائط الانصال والإعلام تصنوغ وعى الشعوب صوغا يرهن إلى تقبل سبق القيم المربية (٦) * ويل خطوة لاحقة سيصار إلى تشريع المعابير اللارمة لتعلبيق دللد، وقد بدأت هعليا تطبق تشريعات مقرمة تهدف إلى ذلك بإلا يعص المحالات الاقتصادية والسهاسهة مثل الدور الدي تعارسه منظمة التجارة العالية، وذلك سيعجب إلى استبعاد كثير من التشكيلات الثقافية والقيمية الأصلية على أَنْ الأمر الأكثر أهبية هو أن يعمن الجنبعات بدأت تعبر عن ردة فعلها شباء دلك بعسوع مشاريح تقاعية مشئقة من السباق الثقالة الخامن بها، وهي تسمى إلى استلهام صور الناصى كمشاومة زمرية - عقرض طيم غربية يثثج ردود فط مضادة واحبانا يوفد شراره التقرد الأعمى، لأن عهميَّة بمودج تشمله واجد كمه شبعي المولة إلى دلك لا يؤدي الي حل طبكالات الحاصة بالهوية والانتماء، ادما فد يؤدي على الجكس الى ظهور ايدلوحيات تضخ معاقبم/حديدة حول قداء الأميل وسعاء الهوية؛ إلى دلك فأن معنكاه البمودح الغربي ستقود إلى سلطة لانهائية من أتقليد الصعل الدى تتقاملم هية التصبورات، وهو يتعارض مع القيم التوروثة التي سأبعث على أنها نظم معنوية تستثمر لتأجيج التعمثب العراقي والديلي والتفايلاء وستؤدى المولة إلى تراثب جديد أكثر من السابق الأمها تقمّى فكرة الولاء للاحر، وهيمنة الفكر الامتثالي، واحترال الدأت إلى عنصبر هامشيء واستيماد الكومات الشابلة للتعلور، وتقبير الحراك الاجتماعي بطريقة هوستوية وكل ذلك سيشود إلى امهيارات متعاقبة علا الأسناق التقامية الإصلية الااء

تشطر المولة المالم إلى شطرين، وتعمَّق بيمهما التماقس عالم تعثله الحتمسات التقليدية، وتقوم السوقة بومسم التقبيبات الحبيشة والاتمسالات ثحت تصرفه فيقوم من خلالها بإعادة إنتاج الأفكار التقليدية الوروثة دون أن يممكن من الأمغر اللابه تحديث بعسه على مستوى إنتاج المرقة الملمية ٣ المقلية الش يشترطها كل تحديث مهما كانت سيافاته

التقاهية، وعالم احر أنجز رهان الحدالة وهصمها، وتمثله المصمات الحديثة، وهيه نقوم المهلة يتحديث المرفة وتحديدها مشكل مطّره؛ وثمة فرق كبير بين إعادة إنتاج ممرفة تقليدية بوسائل حديثة، وانتاج معرفة جديدة بوسائل حديثة • قدلك سيفصى إلى أن المصمات التثليدية ستطوى على بمسها وتشغل بيمث الأمكار الموروثة الخامسة بها والش حجزتها مسمن يسق اجتماعي - تقبلة شبه معلق، إنها سنكون بعيدة عن إنتاج المرقة المطلوبة من أجل التحديث؛ وله الوقت بضبه ستستأبث المشمات الحديثة بطوير المرهة من اخر نفطة وصلت إليهاء

وحسب الشعطيل المرية سترتمى للجنسمات التقليدية إلى المصال الماسي وتحمله هدها لها افيما سيكون المسشل هو هدف المجتمعات الجديثة وحش ملك الوسائط التضية التي ستصمها الموثة تحث مصررف المميح سيسددم له المجتمعات التقليدية لبدئا البكن النقليدي وبشره كما بدأت كظهر إلى الميان بوادر دلك ومن دفلد أن الشكل الديمقراطي والشعيدي يدالحياة الحياسية خوهو من ممحرات الحداثة - بدا يستحدم إن اشاعة الأفكار والهول المعبية والطائمية والمرشية والعشائرية والثقاميه المسيشة وبشرهنا بالأشعارض وانسج مع اهداف الخيطر اطيبة الداعيبة إلى تأسيس مجتمعات الدماحية، تصرم الإسمات، وتصيو الى الصمح المدمى وكما بلاحظ فان شبكة الانصالات الحديثة ند وضمت ثحت تعسرها الجميع أمكانية إنشاه مشابر تبشر بالانتماءات الطائمية الملشة الترريسود افيها الرأى المثلق ومرعة تكفير الأحرء ودلك ياد محاولة الشكيل صورة ثابتة وصيقة الأمق عن الماصي- ومن الواصح أن تورة (الانموميديا) التي هي الان ادرز ما تعصبت عبنه المولة ستلبس القروات المردية الرعبوية المتصلة بمبول شحصيبة صنمه، والتماءات مقلقة، ومن خلالها يسهل الثلامب بألر أي المام عبر إنتاج أيميولوجينا غمائية صد المرقة العلمية • المقطية؛ فكل ما يتمارس مع المسق الثقالي



والاجتمد عن التشاهدي سيكون موصوعا للشبهة والموقد والرهض والانهام، وبالمقابل ستمكّن المواة المجتمدات الحديثة من تحاصل امال وتطلعات المجتمدات التقليدية المالغة بين مفاهيم شبقة غير قادرة على تفسير لا أوساعها ولا أوضاع المجتمعات الحديثة طمعت التأريخ بمعهومه القديم، وغادرته إلى غير رجمة كما يرى موكرياما، فيما لم ترل المجتمعات التقليدية عالقة عبه أو بهشي أدق الافهم شيق له، فهم صبق الدين والعرق والتعاوت الطبقي والمجر عن الشاركة، فيما غادرت التجتمعات المديثة كل دلك هومنات مهاية المدينة كل دلك هومنات مهاية

كي يماد تشكيل العالم على معو حديد كما تعد الموثة بدلك إلآس باحيه ريادة الكناء الجثمعات التقليدية على بضبها، وإنتاج مأثوراتها لتمرَّزُ مها ممهوما معيثا للهوية، وبالمناس نحميل وتوسيع سيقار ﴿ المجتمعات السديثة وتجديد ممر دثهاء تعمى انهامة تمسورات متشاقصة عني البنيس والشاريح والهوية وتسهم بالاظهور معارف مضارصة ولي بتحقق رهابها الذحطي الاحتلامات وامادة توحيد المشمعات الإنسانية؛ وإلا هذا السياق يؤكد مبرتران بادي - أن أدعاء النولة بتشكيل عالم تتوحد فيه العاهيم وأنقيم والأمداف يتضمن ممالطة، لأنه له إطار مرضية التقارب التي تقول بها العولة تكمن سلبطة من مسروب التنافر وعدم الانسجام التي تقوص تلك القرصية فالحث على استيراد بعادج غربية س قبل المجتمعات التقليدية يغصع عدم اتساق تلك الثمادج مع لسق القيم الأصلية للذ المجتمعات، هذا من جاس، ومن جانب أحر فإن تحريص تلك المجتمعات على التكيُّف مم القيم الغربية، يجدد الأمال يردود فعل خطيرة وعير محسوبة، إلى ذلك فإن التعميل بتوحيد العالم حسب دعوى المولة بقود الى ظهور ترعات الثعراد والتأكيد على وحود تظام واحد جديد يكون مسؤولا عن السلطة. يعتى وتبر الأفق على مريد من الفازعة وتعاهم الصبراع، وحين شنفي الموقة إلى وصع بهاية للتأريخ

فإنها تبيحه فجأة معاني متعدة ومتاقضة، فعدم نوفق النمودج مع المتعمات التقليدية لا ينتظر منه حلى الشكلات التوشية فيها، بل إرجعاكاة ذلك النمودج قد فشلت في جميع المحالات التي فهرت فيها المحاكاة، ما جمل هو تعبيق معهوم المحاكاة بمسها فانسعب الشاهية والسباسية والاقتصادية مصت في أنبت ظاهريا بوعا من الاستثكار، فالمولة راحت نمكي أبيت ظاهريا بوعا من الاستثكار، فالمولة راحت نمكي الشاقصات، ودلك فأد إلى نتيجة واسحة، وهي إلى المجتمعات عبر المربية وجدت نفسها على الدوام فالمولة في مدود كل هذا جددت بناء فكرة التبدية في فالمولة بلا مدود كل هذا جددت بناء فكرة التبدية في كانير هي محالات المياة الا

النتيجة الشرابة على ذلك هي أن مفهوم التبعية الثناطية استدراني معهوم معدد للمحلكاة عمل الروح الانتنائية مظهر الإدواج مطير، هو إهراز حالة التمرق السواشيز بالإليها عليبما أعتبر هدف العولة إنجار الدماج كلى للمالح، فإن ذلك الهدف ظل مجرد إطأر عام لا يشمم حدولا فملية وهذا هو الندي دفع إلى مسعوة الثقافات الطرفية التي وجدت بمسها تقمحية مواجهة هيمنة ثقافة المركزء وكلما ارداد الشاقص تمكل الحلاف بحيث أن مفهوم الهويه قد أنطق على بمينه عيما بمعن التقاعات المائلة بالمصبوميية الطلقة والحوهر الثابث، فأعيد الدسوء هذه الشعديات تشكيل الحصوسيات الثقافية [= المرقبة والدينية والمكرية] يما يوافق صريا الكفائيا من الايدلوجياء يصاف إلى كال عندا عنالته بعيبة أدت إلى تتمارهان وأنسح بين الإستراتيجيات المشملة على، بشر تقافة الحاصة من أجل ميمشة الشحية على الأحرين بصورة أقصل، وبدلك تصطنع خصرسية مديرة عن هداب عالىء ويمقابل هذا يثم استيراد عناصر من الثقافة الهيمنة للتزود بيسائل مؤثرة لمجتمعات هي الأمل غريبة عن ثلك التشافة، والتصورية الوقت نفسه تلهوية وتوطيمها لصالح استراثيجية خاصة بالشارعات الوطنية والدولية ممأء بجيث نحلت هده المارسة فإ

-4-

تتحكم مذه الشبكة التداخله من الزائرات الظاهبة بواقع الثبِّد العربي الحديث، وسنظل تهيمن عليه للدة طويله بإلا المستقبل؛ فليس له القدرة على متح هذه الوجهات الشيئمدد مجال تطوره، لأنهة مرحميات تتدخل بإذ صوغ تسيجه الداحليء ومادام أمرم يثرتب لِهُ أَمَارَ تَكُكُ الْمُومِهَاتِ، فأَنْ عَسَمَ الْعُولَةُ سَيْرِيدُ مِنْ الحنجاء بالشنجاب المظرهة له، وجهاز الماهيم وطرثيق التصليل، وربمة المعاينات والأهداف الشي يتوخاها أوقد يتجبئي بمعي هلاه الصعاب إذا الثفث التي أهبية السيافات الثنافية له وللنصوص الأدبية السائدة لمعية وزيا طارر بمسه ليكون بقدا معرفها يشعل بالشان التقلية دون أن يهمل الأدبىء الايمكن للنقد المسريس الحديث الرياضناه ليصبنه ويسوقن عالي حصوصيته التي لا تتعارض مع نطور العرطة البقديه المائية، إلا حين يأحد بالأعتبار أمر السياقات العامة النتى تترتب فيها شؤون الأدب المربىء وانتغل من معالحات تقنية سيقة وجرئية إلى ممارسات معرمية تصعيلا اعتبارها أعمية السياق الثقالة للظاهرة الأدبية، وهو أمر يصص مسؤولية على المقد كممارسة بتكرية لا تنظر إلى نفسها على أنها حطة من القواهد والمحابير الثابتة والضيقة بلاكمعل متحول يستبطن الظاهرة الأدبية ويحللها من بواحي الاسلوب والبداء والدلاكة، والتقلفيات الثِشَافِية التصبلة بها، دون أن يتقطع عن مجمل حركة التحديث بإلا ميدان النقدم إلا كلسا التمت النقد إلى أجمية الملاقة بي العص والسياق الثقالة الدي يُنتج طيه، والارتماع بالثقد من كربه تقلية تنظيم إلى كرنه أداة تحليل، فإنه يمكن أن

عبر ثابت، ومكوماتها غير مطلقة، فهي متحركة ومتعددة، تتبيّر على وفق المتضيات والأحوال وحسب حاجة القاعلين الاجتماعييّن، ولا يعفى أنه حلف عده التشاقصات يكمن صبراغ عميق بين أنساق ثقافية محتلفة، انساق متجددة الماني تتشكّل طيقة للتطلّمات المتلفة، سواء أكابت تلك التطلّمات حاصة بالفائلين بالحصوصية أو بالمانية (١٠١)

مبلب المبل السياسي، وهذا سيكثبت أن مقهوم الهوية

ينفسن أن مردف هده الخلامية التي اتتهى إليهة مِرِ تَرَأَنُ بِأَدِي « بِمَا حَلِصِ اللَّهِ » سَيْرِجِ لِأَتُوشِ ؛ الذَّي يؤكد بأن التمش العميق ف الثقافة الإنسانية لا يظهر وجود تقافات كونية حقيقية مجتكرة فقطا من فيل تفاقة معيثة، حتى ولو كانت تلك الساعة هي الثقافة المربية فكوبية القيم واعتبارها بمادح مرق تاريخيه وهوق وجودية إبطاهي وهم بماثل أمكار اعلاطون و غيراس الثباهة العربية على استان تفاهيه احرى 🌲 العالم لا يتصل أساسا معوسوغ عؤاده القهم الكؤبية، إنما هو متصل بالصالح الدربية التي ببشر عثباعة س طور جاسة تعدم أهداهها ويما أن معانى الأساق الثنافية مختلفة، قمل الطبيعي أن يظهر عدم فيول تلتقافة العربية التي تها حيثياتها الخاصة بها، وغايه ببيمي على العرب البل أن يحقق المولة الموعودة- كما يشول لاتوش- أريسال عن همجية حسارتما، بل وحتى تمسيها في نظر الأحرين، فهنالك أشياء غديدة الملاقبا وعاداتنا تبدو شنيمة وومشية الأنظر للجثيمات عير المربية، وإدا كانت عبد المشمات قد سمحت بها أخيرا، فإن دلك عائد إلى ابه لم يكل لديها حيار أحرر ولم تستطع متع معارسات شائعة عقدما مثلما استطعتا بحي مثع المارسات البي تيدو لقا غير محبيثه لديهم

وهكدا فإن الشروط التي نتم لم صولها عملية تسويق العولة تكثمه عمق التماقص بين المهاقات التماهية وكما يؤكد و ادوازد هيرمان وقان المولة عملية نشطة ومردوجة من التوسع العابر للحدود ومن الترابط الاقتصادي وهي أيدلوجها وظيمتها القضاء

يكون معيدا الله عصبر الموللة 🔳

الهوامش

- إدوارد سميد المالم والنص والناظد ، ترجمة عيد الكريم معموظ، معلة الأداب الأجبرية دمشق، ع١٠٢-١٠٣
 المراة وما بمدها
- ۱۱. بسيفي داهل الانصالات و النصول الثمارة مشروع معدم الى الجامعة الأوربية بها برشاومة، حرور ان ۱۹۹۸ (باللمة الإنجليزية عبر شبكة الانتربيت)
- لكشف ملابسات الشركر الدربي يراجع عبدالله إبراهيم الركرية العربية الشكالية التكون والتعركر حول الدات بروت الفركر الإنائج الدربي الدائد الدربي إلى الدات بروت الفركر الإنائج الدربي الدائد الدربية الدربية الدربي الدائد الدربي الدائد الدربي الدربي الدائد الدربي الدائد الدربي الدائد الدربي الدائد الدربي الدائد الدربي الدائد الدربي الدربي الدائد الدربي الدربي الدائد الدربي الدائد الدربي الدائد الدربي الدائد الدربي الدائد الدائد الدربي الدائد الدربي الدربي الدائد الدائد الدربي الدائد الدربي الدائد الدربي الدائد الدربي الدائد الدربي الدائد الدربي الدربي الدائد الدربية الدائد الدائد الدربي الدائد الدائد الدربي الدائد الدائد الدربي الدائد الد
- عدرعة تناسيل دلك يراجع عيدالله إبر هيم ، الثقافة العربية والمرجعيات المتعارة ، بيروث المركز الثقافة العربي
 ١٩٩٥
- عيداليه إدراهيم، البحيل السردي، بيروت ، التركز الثقابة الدربي ١٩٩٠ من والنظر ، الثقافة العربية والمرحمات السندارة من ٥٢ هـ.
 - الالكشمة فللما يرفعع هرامك كبش اتورة الأموميدية الرحمة مسلم الدبن وكربة الكويت عالم المرفة ، ٢٠٠١
 - ٧- الطَّقَافَة العربية والمرجعيات المستدار لا منا
 - ٨. فرسيس فوكوياما . نهايه التي . الرحمة مسي الشيخ، بيروث، دار السوم المربية ١٩٩٧مي ١٩٩٨م. ٢٧٩-٢٧٨
- ة. يوتران يادي، الدولة السورده؛ بعريب السنام البياسي، بهجمه عليب مرح الماهرة دار المالم الثالث،1991 هي** ٧
 - ١٠ الدولة السوردة على ٢٨
- ١١ سيرح لابوش بعريب ما ما برجمه هاسه سالح الدار الدستام الدرسية القرائرة الليشر والإيفاع ١٩٩٧هـ ١٨٥٠
 - ١٣ ادوازد هيرمان ، تهديد العوله بيسان ١٩٩٨ (ينائمه الإنجنيزية عبر شيكة الا ابراب



السان الخوينية الشدد رقم ١٥٤ لا توفمبر 1980



ميزان أو مجهر نصبع تحته أدق ما حدر ، منتضح محالم بناله ، ونعلم —
من ثم حدقسدر أتساق نسيجسه ، ومكامن الحسن والتبح نيه ، ودرجات
النوازن بين أنطلاته والنزايه . ، الى غير دلك بن جوانب النقد المنسي
للمونسوع . ، مضمونا وشكلا على السواد .

وربما ترجع بنا الداكرة الى اواخر الترن الماضي .. عندما عساد الرواد الاول من مبعوثينا الى اوروبا ، مشحونين بمدارس النقد ومداهبه .. خاطلت والرومانسية نتصدرا اتجاهاته .. خاطلت و المكاما تناطعة ماتمة على ما لدينا من متاج .. خالشعر الجاهلي كلاسي ، والمشعر العباسي رومانسي .

وتبادوا في الاتيان يتواثب النقد الاغرنجي ليصبوها على اعبال موجودة بالفعل أ! فجعلوا من شمر المعري شعرا رمريا ، كذلك اعتبروا شعر العلاج قوق المعقول أو سرياليا ، ، الى غير فلسلك من التوالب الباهزة التي تخضع العبل الادبي وتفتيع كانبه لمناهيم لم يعرفها وأسم تعطر على باله عنديا شرع في الكتابة ،

وهندما تشمست سور المعد وعبقت بحوته ، كان من المنتقر ال تنسيع دائرته ، وتستوعب ما اكتشف من أداب وأعبال حارجه عن نطباق الكلامبية والرومانسية في اقصى الشرق والعرب على السبواء ، الا أن العكس كان هو السائد المهبس . ماذ الواتعبة بلوعت من جدران الاحكام الجابدة ، ولا الطبيعية استسبب علام البقد الجابعة ، بل ان الدادية ضبقت من مجال البقد الى هد انتصاره على التبعر ، كبا أن الوجودية لم تكتف بخفق الدند وانتصاره على التبعر ، كبا أن الوجودية من مدلولات بعض المفاهيم السائدة . . التي كأن على راسها منهبوم الالترام ، فاذا ما اضفنا لهدا . . الواقعية الجديدة وما عادت به عليسي المناهد من تعصيفت مشخجة رفضت الموروثات المقدية للانسان ، ووقضت الانسان نقصة خارج مجنهمة ، ، لوجدنا انفسنا محصورين بين تسبلال الانسان نقسة خارج مجنهمة ، ، لوجدنا انفسنا محصورين بين تسبلال من مذاهب النقد ، تحجب عنا رؤية العمل الادبي خارجها ، وتحتم علينا لقراءة ذات الفهم المحصور بقالب غريبه عن القارىء والمقروء عليسالمسواء ،

انه لامر بديمي .. أن صاحب كل مذهب من هذه المداهب ، لم يكن نيصل الى تحديده ووضع أصوله ، الا من خلال دراساته لاكبر عدد مسن الاعبال الادبية والفنية التي كانت في متناوله .، بمعنى انه على قدر انساع دائرة معارضه ، قام بهذه العبلية الماسحه ، التحليلية ، الراصدة لملاسمح واضحة ، وأخرى مؤولة كامنة ، كما أنه لامر مغروع منسه ، ، أن هسذا

المهدهب و ما قام بهذا الجهد التصنيعي و الا من باب حسن النيسة أولا و ونقديم مناح للقراء الناقدين و بنتجون به باب هذا الميدان وحسده دون غيره . و لانه علتى نيه وحبره و لانه المه وأنسى به و واطهانت نفسسه اليه و غلم بعد بعترف ببيئه أو ميدان غيره و ولا يتلدد من مداق الا ذوقه .

وهنا يحق لنا نجن تراه النصف الناس من القرن العشرين ، يحق لنا الله الكثر من سؤال ، ابن محل بن هذه المداهب النقدية المتوارثه ولا ومسعما استحابها في اعتبارهم حين ومسعوا بداهبهم و عل تتكسروا عوايل الدنلام المجمعات ببينانها و على عبلوا حساب لنجدد الاجيسال وبوالد الإمكار والآراء و

قد يرد احد الدارسين يقول ، ، هذا دور الادب المقارب ؛ فهو الذي يؤسل انسل الادبي ، ويرجعه الى جدوره المكرية والادبية ، بشابه بيئة وبين اعبال سبقت ، ويبحث من ملابح وصعات عرصت واستقسرت ، فيستحص المسترك بينها ، ويرصد المحتلف عنها كملامات تجديد .

لذن الأدب المقارن - حتى الأن - لم يهتم باقامه المقارنة بسمين صاحب العبل فقمه وبين صحب الأعمال التي براهه داريساو الأدب المقدن هذا ، ، يسارته له في علايح بدهب معين ، بدللا عن طروقه هذه المشابهة ٤ أن كانت بدسه في مجمع بتقارب ه أو بينه ساحية وتفساريسية بنشابهه ، أو جدور عرفية و هذا ، ، ثم يقي الأدب المماري بهذه المهسة الذي ، ،

رب يكون برجع دبت لى عبدر العبدل الادسى - هو التسيء الواجب دراسمه معد ، ملا صبه برده وبين الادب الا عبله ، - وأو لم يكن هذا العبل . لما عرضا ببدعه ، ، ربها يكون دلك مائبا ، ولكن لبس كسل الصواب ، ، لان الادب أو العنان هو أداه النعبير عن حلجانه وعن عصره المحلسي ، وبالتالي ملا يحق لنب أن نعبط الادب حقه في عبلسه ، المسدي شحس باعملساله ووجداسه وعلله أيضله . وبالتياس بعده . ، لو لم يكن الادب بوجودا ، لما كان عبله كذلك ، ولما كانت لديد غرصه التبدع بها ابدعسه ،

وقد برد احد الدارسين بتول احر ب ادن عظك هي مهية النصد الموسوعي ، وعو وحدد الذي بسطيع بحديد قيم الاعمال الادبيه ، يصلها بعمليا داخل امار وطن او ابه ، عبطي بنه كله بجرى واحدا ببند بن الماسي الى لحامار ، وبن ثم مهو وحده ــ بن حهه احرى ــ الدي بربي اليوق العام لابياء عدد الابه ، و بالاصلح يحلق القدره على النبيير بسين با هو على وبا هو حير على ،

ومع النفاضي بوعا ما عن كليه يطق هذه .. لان النقد لا بحلق ، وانها يتحسس ويرسد ثبيحدد بسار الدوق العام ، ، مع العماصي حس المقالاة هذا ، يبنى بعدئذ الاعتراص الدائم .. الا وهو بدى صلاحبة هذا الدوق العام المكتشف في أمه بسا - لابه أو امم أحرى ، أن أمراً القبس أو الاحطل أو المتنبي أو أي واحد بن محول شعرائنا ، لم يكن يسدور بخليد الدوق الادبي المامل الموضوعي الذي قال به ت ، س، البوت ، كما أن الدوق الادبي العام في انجلنزا أو في الولايات المنحدة أو الاتحاد السوميس. الدوق الادبي بتحديد بسار الدوق الادبي عسام ، لان نفعت المحليات وعلسو المسيحات الإطلاب العسد المسيحات الإطلابية والمرابع وبمض الجمهوريات الاسلامية أو المنتاذا والمنالية والكراب وبمض الجمهوريات الاسلامية أو الاتحاد المسوميني ، أو معص المجتمعات القريبة المحسرر في أمرينا الغرنسية سابقا ، كل هذه المحركات لاكم دليل على رضي ما يسمى بالدوق الادبي العام ، أو المعتلية أو الاداعات القريبة المحسرر في أمرينا الغرنسية سابقا ، كل هذه المحركات لاكم دليل على رضي ما يسمى بالدوق الادبي العلم ، أو المعتلية أن الاداعات القريبة أنه المنالية أنه المحركات الكرداعات الادبية ،

فين الجيف ادر الرحيل الدد بهام لمست بن بشاطه الإساسية ...
وانها كل المطلوب بنه هو محسين طوحات الحدد و الانداع وحدى
استهدادها لحقور بن سارات أبع مائمة ، وبدى بددها أيضا عن بلك
النيارات و وليكن صبود هذه المرجسة عناه ضروب وجورها أو انتهائها ، دونها تدخل بالفوجية أو النمائية ، محور الريشيق على كل واحده بن هذه
الموحات اسما بنيرا لصاحبها و حيى ربيا بن الإربام المحارة ، لرصد
الحركة النقدية مقط ، لا لمرفعها الى بربية المدهب الحدد الجامع ، قادا
با انفتنا على هذا المدا ، لا بكتنا القول بالنيار الكلاسي والبار الرومانسي
با انفتنا على هذا المدا ، لا بكتنا القول بالنيا هذه ، كذلك القول ببوجة
الدادية وبوجة العنث وبوجة المضيف ، ، الى غير تلك بن البدع التي لم
تكتب معد صفات الرسوح ، ، ومع هذا وذلك ، ، لم يكسب احداها صمة
الشيول ، ، وهذا با لا بد أن يبضع ببعض النفصيل ،

لقد لمن الناقد الأمريكي * أرمنج هو ٥ أن موجة عاربه قد اجتاعت حيل أدباء ما بعد الحرب العالمية الثانية ،، ألا وهي موجه كسر المحيط الإجمعاعي اللازم لبناء الشخصية الروائية ،، هذا الناء الذي لم يكن ليكتمل الا متوصيح علاقة هسده الشخصية بمحيطها الاجتماعي هذا ،

وربيا كانت هذه الموجة المتدادا لموجة التحديث اوالمودرنيرم ، التي تصدرها هيبنجواي وموكنر ، والني كان محسور دواميها هو البحث عسس قيم جديدة . . سواء في الحركة والمشاط عند الاول ، او في المقاتل المنواصل

بين الانسان ومين متطلبات محيطه المترلسي الثنائه . هذا البحث السدي لا يهتم بنوعية هذه القيم الجديدة أو حتى متأتجها . . وأنها هو بحث أثرب الى الهرب بدامع المسجط على المتديم السائد ، منه الى الرعمة في العنور على مخسرج أبين ، لهذا عان موجة ما بعد البحديث أو ما بعد الحرب العالمية الثانية . . كانت بطورا طبيعيا لما سمتنها من موجه من ناحية . وتعديرا في الوقت نفسه عما أبداب المجبع العربي من ممكنك علامانه وحديث معالمية المرتب الى مجنهع كبي بعلب عليه نبرة النشاؤم أو اللاميالاة أو الحدياسية المرتبة .

ورسا نقول أن هذه الموجة لم بكن ابتدادا لما تبلها وحده و وبعد المن و اقع ممكك فقط و واسا يصبح أن بكون احتجاجا طقائبا على ما كان بدور على صفحات النقد الواقع أشد اكي من تسبيس ومدهبة للادب أيصا ، مدليل أن تلك الموجة لم نكن مقتصرة على مجتمعات العرب و وابيا ابتدت الى مجتمعات تنشد الحياد أو التخلص من وصابة المداهب المانية ، وحدماها معتدة الى يوغوسلانيا ، فينلفت في كتابات أنتي كافيش ، ووجدناها في معر منتله في كتابات أنتي كافيش ، وفي أراء عريز لمهمي منتله في كتابات التي تنس بنامه على اعتمارها التقديسة ، فأن كان الاستشهاد بواحد أو انتين بنس بنامه على اعتمارهها ملهما على وجود بوجه من الموهات التقديسة ، لكنه بنتي أن يبرك أثرا في منتل النقد بعد انبياته أو بعد الجرائي مناحية هو كنه بنا

وعلى مقيص الوحة الساعة الموجه الله المهية والموجة بالطابع في مصر الاسعاد أبين الحولى و والسبب هذه المتراعسة والموجة بالطابع الإكاديسي والماحت عن النصوص والحابع للتاسيليا ودعائقها ووريسا المراعت الادهان اللي المعنى السياسي للاقليبية و مكرهها البعض ونامعها المحسداء بسن بنطلق القويبة العربية و م لكسان المهيج الاقليمسي للدراسة الادب لمام يكس الاستعاد ليستعدن الماليات الاقرائع على هذه ويستعد بنها الملابع العارضة ويستعد بنها الملابع العارضة ويستعلى المجابع العارضة ويستعلى المجابع لاتجاد الادب العربي الحديث في النفاء ويقرع بنها جبيعها بالنبار الجابع لاتجاد الادب العربي الحديث في النفاء

لكن نقادماً ما صدروا على المجت المتائي ، معاجلوا الرحل بطعنات الاتهام السائر ، انه لا يؤس بالتوبية ، وهو من دعاة الاتليبية ، .مع انهم لو اتاجوا له غرصة البحث المهجي - لانسع مجلله ، ولشرع مي نطبيته على شتى الاتحاء العربية ، . عن طريق نلاميده وانباع نياره ، . وهنا يحق لنا ان ندهش من هؤلاء الدين نقاعسوا عن اكبال النيار ، ، بادا عاتهم عنه الارباد

تنع بعشهم مدراسة الادب الشعبي ، عاتنصروا على المصري بنه ، وتركوا مهمة استكباله لابناه كل وطن على حدة ، لكن هذا مي بجال العولكلور وحده لما مي بجال التول المكتوب ، ، غما عذرهم ديه ١٢ . ، لا جواب ، ،

أن هذا الانجاه كان اثرب الى المنهج العلمي عن دراسة ونقد أدنا العربي الحديث والقديم على السواء ، وهو — من ثم — اقرب الى جوانب النقد العلمية كدلالات الالفاظ وعلمها بن ماحيه ، وعلم النسن وفروعه من ناحية اخرى ، فضلا عن طبيعة التجربه التي يخوصها الاديب ، والقياة الموصلة فهذه التجربة اليفا . ، سواء كسان شعرا ام مسرحية ام رواية ام قصة قصيرة الخ ،

وبالطبع كان بالأمكان أن يطغ مرتبة النقد المنهجي في العالم أجمع . . ولكن حتى لو طغ هذا القدر . . هل كان يبكن بدلك ننجية الاحساس حانبا ؟ !

عدا يحق لنا أن نستعين ببقدية الدكتور كلينت بروكس لنهم الشعر

م عيذكر أن لا الشعر يهينا بعرفة بننوسنا في صلتها بعالم التجربة ، في
ضوه الدوافعوالذيم البشرية، أدر نهده النحرية بلبوسة ، درايية المستفرق
عبلية حدث ، أي أنها بحسم المحبود الانساني كي بديل عسن طريسق
الصراع الى معنى . . هذا المعنى هو انطباق النسيد، ككل على نفوسنا
بها تشتهل بن عوابل نفية دنية بنشابكة » .

بيعنى هذا أن الاتجاء المنبي بي الند . أالا بناسرت مع الاحساس ، بل الله قرينه ومعاومه ، وادلما بحس الان بناع ما سيطرمه علم النفس علس ميادين الفن والادب ، لذلك ملا عرابه أن بنادى بروكس فجعل وظيفسة الشعر وظيفة نفسية ، أد تهبنا وعيا بالنفوس والمواطف والاهاسيسس والدوافع البشرية ، وبن شرفكي نفهم دوافعنا ، لا بد لذا أن نعثر علس لون ، على شكل شعري ينظى، يعناصر بن حوادث بشريه ، وصور فنيبة وتوالب لعظية بوسيقية ، ، غان بجعنا عي دلك ، ، نجعنا عي تحقيق النوافق بين دوافعنا النفسية المتعارضة ، أي نجعنا مي الوصول إلى الراحسة النفسية والعناء الدهني ، بمعنى أن نجعنا في تحقيق النطهير النفسيس الذي كان أرسطو قد داله قبل ذلك بترون ،

وهنا نعود الى ما عجزت موجه المنهج الاتليبي عن محتبته أو مواصله طريق رائدها ، غلربها أحس حواريوه ، بها بنطلبه هذا المنهج من مشقة البحث في اغوار النفس ، غضلا عن الداب مي تحليل النصوص ، مايقاع متبق يؤدي الى كسر الحدود الاتليبية في النهاية - ودليلنا على هذا تونف الاهناء عن مواصله المسيرة الادبية أولا ، وعدم حدوث ارتماط بينهم ودين

المهتبين بالثقد الادبي من علماء البحث النفسي مثل جماعة علم التقسيس التكاملي وغيرهم ثاتيا ،

غما البال لو انسعت شعاب النقد ، عاضعنا الى النفس الإنسانيسة الإنسان نفسه ، الكائن الاجتماعي ، المقيم في بيت من اربعة جسدران ، العامل أيضا في حقل او مصنع او متجر أو مكتب ، الإنسان كفلية منعاعلة ، . تؤثر وتناثر بما وبمن حولها ، الانسان كمضو حيوي في كانفت وجوابد . . . ايكون في الامكان اضافة هذا العنصر الى النهج الاقليمي هذا ؟ . . لا محل لمثل هذا النساؤل بالطبع ، لان ما يجب أن يكون غير ما هو كائل بالفعل . . طفى في التول ببعده الشعبي على العاده الثلاثة الاخرى . . النفسى والاجتماعي ، و والعربي المنشود أيضا ،

ونظّم من كل هذا الى الالحاح القلق في نرديد المنوال ، أبن مص الان في مقامات النقد البناء ، البعيد عن المذهبة ، المتربب من المنهجيسة العلمية ، المقوم من اعوجاج العمل الادبي ، الحافظ عليه ملامح اصالت وجمالته ، الرقيق بالاعمال العاكرة الواعدد ، الحاسم العاتر الاخرى نابية سنافرة ، ، الى عبر دنك من معومات المعمار الادبي العرمى ، ، أبن نحن منه الان ؟

ابامي الان كلبات للروائي السورى حنا بينه احاب بها على الناقد المسري احيد محيد عطبه في كتابه «احسواء حديد» على الننامة المربية «قال واحب ان اشير منا الى عليل بهم في حباتي ، عو رمالة الناقسدة المعروفة الدكتور « بحاح العملة مي العبل الوطنمي وبالابناج الادمي ، مقد كان لتحريمها وبشجيمها وبالاحطاب الربائع مي كل با منجت بن اعبال في المنتوات الماضية » «

لم يكن اعتراف هنا مينه مجاملة لزميلته الناقدة ، بقدر ما كان تعصيل هاصل . . فقد قصى نحو عقد من الرمن معيدا عن وطنه ، فكانت سنوات توقف ضحلة ، ولما هاد الى « ترابه وانسجاره وبحره وصخره وملحصه وناسه وكل ذرة منه » . . شرع في ابداع اخصب مرحلة من حياته الادبية . وان قلنا أن تربه من تراب وطنه هو الذي احيا لدبهروح الابداع ، فتول ايصا . . لقد كان تبل اغترابه عن وطنه متنعما بهذا التراب ، فالجديد بعد عودته هو وجود النقد الحاضن لموهبته ، . مما جعلها تفرخ ملحمته البحرية الروائبة » الشراع والعنصفة » وثلاثيته « إلباطر » و « المسابيح الررق » ابالكاننا اذن وضع نظرية للرواية العربية أ ال على اساس وجود

اكثر من نجاح المطار في أمننا 1.4 ا في ذلك أعادة نظر ..

دراسات

الواحد/المتعدْد البنية المعرفية والعراقة بين النص والعالم: (1)

كول أودسا

مع نياية الستينات، احداث مدح في مصيدة لحديث محدود من عليه هو بدا في أنها على بوادو تحول صيبي في شعر الحداث، وكان بدسي عليه الدو ها ددو و كامته في مشعر مد العقدين الساخين و لكن مصيها كان المثاقأ معايراً، ولند وصدت مصل هذه الله عرفاً المحال مدامه ، بالانحليزية والعربية ، هم أني تركت هدداً منها دول بدائر مصال ، لأنها داكل قد بدت در الاستار ، ما يسمح باعتبارها مكونات والله مسل حركة الحداثة دانيا ، من جهه وصمن بيه التعاده الحديد ، من جهه ثابة

وكانت بعض هذه الطواهر تحولات ايقاعية (من فاعلى إلى فعولى مثلًا في النحر القدارك) وبعضها تحولات لعن . وتصورية وتقعويه ، وبعضها يشمي إلى مستوى اكثر شموليه في سبه القصيده ، مثل ما أسببته ولعنة العياسة أو ولعة الانتصام . كم كان بعضها الأحر يتحلّ هل صعيد الرؤيا الشعرية ، والتحرية ، والموقف وقد سميت عبد لمبير هذه الطواهر إلى موضعها صحى السبه التقافيه ، السياسية للاحتيامية ، الاختيامية ، الأقتصادية ، واللموية ، حيثها أثبح في بهج في التحقيل قادرً عن إنجاز مثل هذه الموضعة ، وإلى عبولة فهم ولالاتها من منظور مركب هو فهم النمل الشعري في سبته اللموية ، وفهد العلاقات بنه وبي الدالة الذي ينتج فيه ، وفهد العلاقات بنه وبي

وفي ببعث تُنت عام ١٩٧٥ ثم طُوَّر حرثياً ونشر عام ١٩٨٩، حاولت أن أكتب مجموعة من الطواهر ـ كانت بيها ظواهر دات طبعه عامة قام عبري من الباحثين مساقشتها في مرحلة ساطة ـ وأن أبحث من الحيوط التي تصليها حيماً في سنق واحد أو نظام متكامل وقد ندا في يومها أن أمرر الخيوط

النظمة غده انظواهر هو الملاقة بين الواحد والمتعدّد في الثمانه المربية ، فأعطيتُ البحث هذا العوال الذي حمله في صيخته المتشورة .

1 - 1

كان البحث أقرب إلى القراءة النصبة الحرثية . لكنه كان أيضاً ذا بوعبه بطري ، حصوصا في ربطه للمعطيات التطبيقية بنبية الثقافة. وبدت بعص الطواهر التي رصدها حرثية صثيقه الانتشار، بحيث أن استحلاص شائح بظرية دات طبعة تعبيمية مها كان أقرب إلى معامرة التأويل منه إلى العمل التجليلي الذقيق. ولقد مرَّث على كتابة النحث سبوات، كان يلفت بطري حلامًا شيء هام هو أن الطُّواهر التي بلت حزلية ، موضعية ، كانت خلال هذه السنوات تسامي في قصيدة الحداثة ، وتنشر أفقيا من عمل شاعر إلى عمل شاغر أحر، حيث أصبحت محموعة من السيات المبارة للهجات شعرية معينة. أو لأربط تركيبية معينة، أو خيل معين من الشعر م، أه الشعر م بعديم الكديب هذه الطابعر تشاعي كيفياً، فتصبح أكثر عمقاً ومجدراً وتعليداً ﴿ مِنْ مُعْمِلُ فِي عَسِي شَعْرِهُ مِنْ الدلالاتِ مُسَانِهِ، التي بدا لي قبل مسوات أن هذه الظواهر تمثلكها، من ال احديثه بالألاب جوهرية تشأاء العادد حدلية بين الشعر والعالم، مين الشاعر والوجود، مكتَّمةً مِا مِأْ مَ أَسَمِهِ لِـ ﴿ مَالِ وَالْسَهُ المَعْرِفِيةَ ﴾ " , فهي سية تتشكل في دات الصاف حصيلة تفاعل دالت وطوار الأمدان مده اندات والعاد الكر أساده وجواليه والفاعليات المؤثرة فيمار والتي يتعرص ها وهي الصار و عنصدم به داته معرب أو تحريب و مرح في هذه السية التاريخ، كيا يبدرج ضميا البعد البرمي لوجود الدات في العالم، على كلا المسويين. الواعي واللاواهي، وفي الأنعاد المتكامنة لوجنود القات " الفردي ، والعبقى ، والاحتهامي ، ولدلك بدت لي العودة إلى تتبع بعض هذه الطواهر والكيمية التي تنامت جاء والمدى الذي بلعته من الاستشار، والسياقات التي فيها استبرت، حطوه صرورية. لا عل صحيد المهارسة النقديه فقط بل عن صعيد فهم الشعر داند، وتطور علاقته بالعالم، ثم فهم العالم ذاتمه في هذه العملية المترابطة المعقدة، وفهم بعض التحولات التي طرأت على مستوبات جوهرية من مستويات الوجود، والتي فلا يكون معصها ما يرال في طور التكوين والبشكل

. 7 - 1

ولهذا العرص احترت أن لركر في هذا المحث عن طاهرتين النبن، كنت قد باقشتهي في المحث المشور، وأنا أحيد بشر المحث بعده مُدحالاً عن أقدام مه بعص التعديلات، ومضيعاً إليه بتاتيج المحت المستمر التي براكدت مند بشره حتى الآن، وفي يقيني أن مثل هذا العمل عادٍ عن صعيد دراسة بطور الشعر وتطور الدراسة المقدية، وعنى صعيد فهم الشعر والعالم والعلاقة الحدلية بينها كذلك إن ما أفعله لا بشنه عمل شاعر يعود إلى قصيدة لتشبحها وبشرها بصيعتها المعدلة بل هو أفرات إلى أن يكون اكتناها للعلاقة بين العملية المقدية والشعر من حهة، والعلاقة بينها وبين العالم من جهه أحرى، ثم العلاقة بين المعد

والعالى وقدرته على تلمس الطور واخيوط

قالمن النقدي هو أيضاً شاط ابداعي در علاقة معمدة بالعالم الذي ينتج فيه، وبالنصوص التي يقوم بدراستها منحيج أن النقد «كلام على كلام»، بعبارة أبي حيان التوحيدي ثم رولان بارت، لكن ليس صحيحاً أن ذلك يجعله أقل علائقيه أو لمدرة عنى الكشف، أو ثراء، أو أصالة، أو خوراً وتحذّراً في مديع الحلق والابداع . من حيث تسم كل عارسه لعويه ترميزية باحثة عن دلالات

والبقد هو، في وجه أساسي من وجوهه، مثل هذه المهرسة اللعوية الترميرية الباحثة من دلالات وحتى حين بدو البقد مستعرفاً في رصد طواهر قد تبدو للمبن الرائية طواهر وشكلية حالصة»، إذ كان لهذا التعبر من معنى، فإنه بيارس عملية اكتناه تتحاور مستوى الشكل (بالمعنى الذي يعهمه المعنى أي موضعه مادة حرجية عردة من الدلالات) إلى عالم الدلالات العبي العائر الحمي أو، هل الأقل، هذا هو مسار الحيد الذي أقوم به سحصاً، وأدبي أسعى به أي عهد الطواهر السرة في النعن الأدبي وعلاقتها بالسة الكلية لنعنى، من حيه ذاته، ثم إلى فهم العلاقة المعددة يون النص دائدي ألم من حيه ذاته، ثم إلى فهم العلاقة المعددة يون النص دائدي من حيث من حيث هو به كلية، وبين العائل.

قي دراسة بالالكليران للله و أنا لل المعلمات المراحث بي حركه الشعر العربي الحديث عي حركة من الساطة إلى الشابك المصنف ومن المحدودة إلى الاعتمالية الله الاحتمالية ومن الوحدالية إلى التعدد والمرحت كدانك الله عده الحرفة الحوجرية ليسب سمة من سهات الشعر العربي وحسب بالله من سهات الشافة العربية في ألعادها المحتفة الدياً، وسياسياً، واحتياضاً، وفكرياً، ولعوباً، وفياً.

حين كُتبت الدراسةُ لم يكن قد أتبع في الأطلاعُ على فقرة دات أهمية كبرة، في مقالة الأمراو إكو (كو Umberto Eco) يعبق فيها حركة الأدب الحقيث في العرب فاتلاً:

ورى أبحائي الأقرب عهداً في الشعريات المعاصرة (Poetics) قبل في الواقع عاوله لتأسيس أبمودحات للشعريات مبكون نوسفها أن تُظهر أن تحولاً عميقاً بجلت الآل في تصوراتنا نفس همس [حيسس] حويس إلى الموسيقي السنسيّة ، ومن الرسم اللاتمائيلي إلى أعلام أنطوبُوي، يصبح العمل لفي الآن أكثر فأكثر أومرا أبرتا، عملاً مفتوحاً، الشاسياً بميل، مدلاً من تقديم هالم من القيم منظم ومناسق منهسك، إلى الانجاء بدومتي متعدده من المعاني، بدوحقل من الامكانيات، وبهده الخصيصة يتطلب أكثر فأكثر تتبحلاً أكثر نشاطاً، واختياراً بهارسه المقاريء أو المعاني، والا

وإذا كان ثلتشابه المميق من ما افترحته في دراستي للشعر العربي الحديث، وما يفترحه إكو في دراسته اللادب العالمي، مل للعمول المتعددة في العالم، من دلالات، فان دلاله الأولى هي أنه يمنح سنداً لكلا

الرايب الطروس بيد أن الدلالة الأعمق هي دحول الشعر العربي الحديث في تبار عالمي، وانتياؤه إلى حركة الحداثة المناصرة في أعمق تجلياتها وأسبها الحوهرية الاشك أن شعراء مثل أدويس بشكل حاص، وبقاداً مثل حالدة بعيد، ودراسات كالتي قدمها هذا الكاتب للشعر العربي القديم، وبشكل حاص لأي تمام وشعراء التصوف، كانت قد هجستُ بعثل عدّه الحركة الحوهرية من النظور الثقافي بيد أن بنورة هذه الحركة في منظور نقدي دقيق، وصمى عملية تحليلية متامية، ما ترال بنظر أن تُكْمل وبدلك، فإن أحد أغراض الدراسة الحاصرة عاوله تأسيس مثل عدا الشطور وتجسيد مثل عدد العملية للتنامية في بعض من عماورها الأساسية، دون تقصن أو مدير تعصولي شعولي

Ť

عَنْلُ لَائِيةُ الواحدُ/ المُتعدِّد احدى الثبائيات الحرهرية التي يتبح لما تحليلُها، في افترحت في دراسة سابقة، فهم النبي العميقة في التنابه إلى بدحه عنوف ما بيجه معدم السبي التحليلية الأجرى ويبقو لي أن الملائة بين طرق هذه المديد في النفاقة العراء، من مراجها العدرون عبل إلى أن تكول علاقة نفي سلبي العلاقة قطين لا يمكن أن عدم بدير من تبسط السال مدامه وهو الأول في العالمة) إلى بعي الأحر بمياً قاطماً كي يبدر را علم أن في خادة حدم عدماً بالوحد به ريدس في المانع الدينية طفافة بالفرجة الأولى، ثم يتحل في العاصات الاساعية والناحية العالمة فنها والاستخلياته الاصحى، أدبياً، معهوم وحفائية المعنى في المراسعين العرب التعويم العديم المداحها: المدالعراق بأستمرار إلى تأسيس المعتى الواحد للنص الأدي، أو اللعوي .. رهم المفارقة الأساسية المتمثلة في قبول التعدد في مصى المفردة اللعوية و الذي يبلغ أحياناً درجة النصاف كيا ف الأصداد في اللغه . وكان هم المعلق اللغوي، أو الناقد الأدني، باستمرار، هو الوصول إلى وقلب، النص، أو العبارة، أو الصورة، أو الكباية الع الدي يمثل بواة صلبة مجددة متشكلة تشكلًا جائياً يمكن نفله وقشيه معبارة معايرة العن هنا طعت على الدراسة الأدبية مصفقتحات تجلب أكمل تجليد هذا الهوس بالمعتبي الواحد، بين أبروها العرص، والقصد، وما يعتهم الشناهر و اللغلي في قلب الشاهرة . إن مصطلح والعرضية يكشف عن طعيان تصور للنصّ الأدبيء باهتازه يهدف إلى نقل شيء متشكل ثالت محدد ويسحم في مفله إلى المتلقى ، وماعتمر دور التلفي هو تلفُّف هذا العرصي يصورته الجاهرة - وبقد تحقي هذا التصور في أحكام بقديه بارزة تتحدث، بعباره احاجظ، عن ووصول المعنى إلى القالب عور وصول اللعظ إلى السمع، أو عن وبجاح، التعبر النعوي في عنقل، المعنى دون هوائق ورغم الحهبود الرائعة التي قام بها عبد الفاهر الحرجاني لتعبير هذا التصور وتطوير معهوم للمموض يسمح متعلَّد للمي، فإنه في النابية يكشف من تُمَلِّكُ مشابِه بالمُعني الواحد، لأنه يُعمل العبوص عملية تعدد مندتية وطاهريه فعط أعش وظيعه بصبية .. فاذا بدا أن ثبه معنى دتاباً والنص أولاً ، . ثم استطعنا بعد التحليل والتنقيب الوصول إن اللعبي والحقيقي، فإن اللفة في الاكتشاف تكون أكبر بكليات الحرى اثمة معنى واحد حقيقي، بيد أمه أحياما، يكشف نظريقه تثير درجه أعمل من اللذة حين يتحل، في بياية عملية المحث، بعد حمليه الشاس بيه وبين معنى أحر يبدر للوهنة الأولى محاً، ثم ينفيه والتفسير السليمه(١)

-1 - T

ما أحاول أن أسرره في الدراسة الحاصرة هو أن الحركة الحوهرية للشعر الحديث هي حركة من البساطة إلى البشابك، ومن المحدودية إلى اللاعديدية، ومن الوحداية إلى التعدد ويمعنى أحيل أي أن هذا الشعر ينحه إلى اماد يصبح فيها التعدد لا إتارة لإمكاب أحرى تولّد اللغة، أد ينكشف أنها لبست المعنى المقصود أو والحقيقي عن من تعدداً ببوياً سعمى أن هذا الشعر يقوم عمقياً على معهوم لمتعددية والتسابك والبلاعديدية، يؤدي إلى وجنود احتيالات متعددة للص الأدبي، على مستوياته الدلائية والحريبة، وأن هذه الأحسر لاب دس سكه من السواب والملاقات بسكل في تعاهلها الكلي نية المسى، وأن إحفاد أي منه بالمداد العام العام سعال في تعاهلها الكلي نية وللتجرية التي يقيض منها في الوقت نصه

1

تتمثل اخركة التي حاول عورب من أصعد النص السعالي المحدة، عداً من طبيعة المودة اللموية فيه، ومروراً بالسية الاعدام، إلى المحادد لا من الحديث ومن حلي أمي لن استطيع في محال كهادا أن أنقصي هذه الحركة في تجلياتها المحادث متحليل دفيق، لذلك سأكتمي مصافحة معض هذه التجليات مؤجّداً بعضاً منها إلى مناسلة أخرى

, #

ولعلَى أمرر ما تتحدد فيه هذه الحركة ـ الانتقال باللغة من كوب شيئاً محدداً، ثابتاً إلى كوبها بؤرة من الاحتيالات، والحروج بالمعردة اللغوية من كوب علامةً ثابتة الدلالة، فاموسينها، إلى كوبها طاقه إيجائية وبؤرة دلالية تشع في جدد النص بإمكابات متعدده مثرية زياه جده التعددية، وحالفة حول بعدها شبكة من المرابطات والدلالات التي لا يمكن أن تُعتَّصن إلى الدلالة القاموسية الواحدة، وسأكتفي ها بمناقشة ثلاثة بهادح فقد الطاهرة الآنها تلقت قدراً معقولاً من الاهتهام في الدراسات التقدية

إن ساول تدويس، مثلاً، للفظة والخرج؛ واستخدامها في عدد كار من قصائده، يحيل هذه اللعظة إلى متحلل حقري (motif) في عمله يميء بأنعاد دلاليه عبه ، وفي القصيدة الثالية يتحفل ما أصفه شكل حق.

الجوح

والورق النائم تحت الريخ سعيتة للجرخ والرس الهالك بجد الجرخ والشجر الطالع في أهدابنا بحيرة للحرخ بحيرة للحرخ والجرح في الجسورة حين يطول القرز حين يطول القرز حين يطول العرز يين حوافي حرنا وموتدا، والحرخ العرزة المعرزة

- [[

للعة المحدوقة الأجراش أسح صوت الجرخ للمعجر المقبل من بعيد للمعجر المقبل من بعيد للمائر المعافرة المحدول في نقالة الجليد الشعل نار الجرخ المعدول في نقالة الجليد وحبنها بحترق التاريخ في نباي وتبت الأظاهر الروقاء في كتابي وحينها أصبح بالتهار من أنت، من يرميك في دفاتري في أرمي المتولّ المحدول في ارمي المتولّ في أرمي المتولّ في أرمي المتولّ في أرمي المتولّ في أرمي المتولّ عين من ضار

أسمع من يقول: وأنا هو الجرح الذي يصبرُ يكبر في تاريحك الصغرة(١١

فالحرج في هذا النفل دو دلاله محتفة، من جهة، وأكثر تسوليه وجوهرية، من جهة أجرى، من دلالية داخرج الدموية - الغاموسية أو دلالية في الموروث الشجري، حيث يستعمل في هيجتي داخرج العيرائي، و والحرج اللافادي، المعوي - حرج الكرياد، لكنه يقل في ذلتا الصيحتين محدود الدلالة، وتتجاوز المحال محدود، عبر محدد الدلالة، وتتجاوز المحال العيريائي العين ليشكّل عالمًا كليًا، كي يُجلّده القول والورق اسائم نحت الربح أرسمية للجرح والشجر البطالع من أهد المدم المدم المدم المول والورق اسائم نحت الربح أرسمية الحرج والشجر البطالع من أهد المدم المدم المدم المدم المدم المدم المورقة الحرج العلاية، والمنتقافية والمراجعة والمدم المدم المدم

۱۰۱ -مسائر ون إليه ، -وطنة يتوقع بين الجراع (والجراع مصابيحا) مائر ون إليه عاشفين ، سكاري إليه عاشفين ، نقلُب أحشاءنان . . . ا

من وهذا ما كنه عمد بن حيسن الصيدان قبل موته (٢٠١

إلى الحرح فيعلى:
 كل صعصائة
 أفرع من صياء.
 والسياه التي تتمرأي
 في تجاعيده، عصوت .
 قصب ناحل يتمرج في ضفتية
 وأنا فابيا
 اتجلد في ماته
 وأسافر منه إليه , و

ال- وأغنية إلى للعنيء

وليس هذا رمان المداو ولا أحد الاحدة إمه غير الجرح يدفق عن عداء أدا معناه بيرغل في الأرض، والشمس صورته المعلنة والا

1-6

ونتمثل عمية تكسر الدلاله الواحدة المستقرة، وبمحير دلالات حديدة للفظة الموده، في استحدام المصطة في سياقات جديدة تقاما، لا يكن مألوها أن تسلحتم فيها في الغرف التعوي عامة، أو القرات المسعلة في سياقات محكة (وإن لم تكن مألوهة دائها المسعري بشكل حاص، ثم في التحاور بالنقطة من حدود شبكة المعلاقات محكة (وإن لم تكن مألوهة دائها في الاستحدام الشعري) إلى حلق شبكة للعلاقات بيها وبين فيرها من الأنفاظ، بحد تكون أدخل أحياباً في اطار المنقص وتتحول اللعة الشعرية بهذه الصورة الى في اطار اللاعكن أو المعارفة المعدية، وهي احدى السيات الأكثر شامياً في قصيدة احداثة حلال العشرين سنة المعارفة العددية، وهي احدى السيات الأكثر شامياً في قصيدة احداثة حلال العشرين سنة المعارفة المدائة المدائة العدائة حلال العشرين سنة الماسية المدائة المدائة العدائة حلال العشرين سنة المدائة العدائة المدائة المد

حين يقول أسبى الحاج. مثلًا، في قصيدة تمحد الحمد، وتكتنه معدرته على تعيير العالم وحلق قيم ومراقف السالية جديدة:

> وحيث هناك وسط كل شيء غصن حيا

يورق العابات والأمهار بورق السعادة بورق الحرية يورق رهر الحيز يورق حيز الزهر وهصين حينا إليك بحمل به الد بحمل العالم الحريح بحمل العالم مغتسلة مشوك التوبه بحمله بفرح إليك والنهر صحكة ولونها وردة . بالادا المسال

WICHIVE

وإنه لا يسبح النفطة أنفذاً حديدة حين يستحدم ديورق، فعالاً متعدياً فقط، أو حين يتحدث عن ولون الصبحكة، بلمة السعرية طارحة، بل إنه ليتحلور باللغة عال المأثوف المستفرد بالطريقة التي وصعتها قبل قليل، حين يتحدث عن درهر الخرة و وحر الرهرة وإن كان وحر الرهرة قابلاً للمعليم التي أحاول بلورتها عي الحبرة يدحل في عال لمه اللاتحكى بيد أن أكثر عنزات القطع تجبيداً للمعليم التي أحاول بلورتها عي الحساق العدا العالم إلى أمرة إصمالة بشوك التودية، فأن يكون الغالم لمرة بحملها عصل الحب أمر يشحل في بصاق لعده الاستعارية، قابل للتحديد ولتصبوره لكي أن تكون النمرة بحملها محل الحالم، بل شهرة حقيقة لماماً) ومعسله بشوك النوبة، فإنه مما يجرح فعل والاعتسال وحن دلالاته المألوقة وسياقاته المعتدة، ويعمده في سباق حديد ليس من السهل تحديد دلالته فيه أنم إن كون النمرة معتسله وبشوك التودية لما يكون، عملياً يرفع تشابك التصورات وتعليد العلاقات بين الأشياء بل درحة عالم حداً فالاعتسال يكون، عملياً ومادةً، في إطار المكن اليونة قد سبب شعوراً بالألم يسوع سنه الشوك إليهاء لكن أن يكون الاعتسال بشوك يعتبل به صحي أن النوبة قد سبب شعوراً بالألم يسوع سنه الشوك إليهاء لكن أن يكون الاعتسال بشوك التودة تعدراً عن وبصح النبرة، أو وحودتهاء أو وخيهاء أو أي حالة مشابه، فيها بدحل في يتحل في إطار تعليد الدلائة والخروج ب من سهن المحدد في اللاعقد، الوحد إلى التعدد، والبقين إلى اللايمون

4 . .

مثني تعتبيل ثمرة أسي احباح بشوك التوبة، يعبيل حالا صد العريز القائع به لا يربط عادةً بالاحتبال أو يستحدم فعلياً وعبدياً ماده للاعتبال ايتم دلك في ميان يندو فيه الاعتبال التيمن المشر تقواهم الذي ترصف التصيدة:

> وكيف في أن أحادث سيدة الفيوه أن أتقي ساعة الفيدير المر أن أبدأ الانجاء المعاكس للحزن أن أستمين بالزلزة القلب لا شيء . . . مغسولة بالنزاب العنيق طريقي ومعسولة بالعياث . ١٩٩٩

إنّ وطهمة الأعتمار عن الروعة عدين مرات بالمان الروعة المانكة على الشيء أو المان المانكة على الشيء أو الاحتمام على أحسام غريدة منه سبال مل أهبهاء الله عنه و الله المساولة في الواقع والاستحدام الاحتمامي بالسطاقة والبهة الاعتمام والبهة الإعتمام والمانكة والمنافذة المانكة الله المانكة الله المساولة الله المانكة والالتاس المانكة والالتاس المانكة والمانكة والمان

T-0

ورداد هذه الدلالات بروراً، وكسب درجة أص من الأهيه، حين بنجط أد بينة احر ثلثناهر يستجدم همل الاعتسال والصفة ومعسوله، في إطار المألوف الممكن و أد أن الخروج على المألوف الممكن في بعض لشاهر، يقعة إلى المألوف الممكن في مكاني أحرد يؤدي إلى سود الطاهرة والروزها ويبعث على تركير الانتباد على النص المعين، الذي بم عبد الخروج وعلى محاولة اكتشاف ولالانه (١٠)

والبيجابة بيصادر

⁽⁸⁾ الصدرة، المبعولة الفلدي البيل وهذات اصورة البعيد النائح المن حد يكون لو الصيدر لطابين بالدات العلم مصالاً ومنطقةً لما اللاصيدل في البعرة الإستانية لمجهد، فهم اصيدن للاستنس بالأسيء الأسلالة

والقمم الأربية مغسولةً أي كنز من الضوه

هذا الدي ترثلها السموات والأرض الالالا

فالصمة ومصولة وها عمايتاً في إطار المكن الممم معصولة بالمطر، لأن السجابة الأن بيضاء معد أن أمرخت تفعها من النظر الذي كان يصحها السواد؛ أو والقدم المأربية معمولة بالصودة واستحدام ومعسولة هنا عما يتشكل في إطار المكن والعمود كالماء بنظف ويربل ويعسل، حتى ثو لم يكن عما تشكّل هملاً في الموروث الدموي أو الشعري، لأنه مرشط بعمق بارانة الطلام الذي يرشط بدوره بها يمكن للاسبان أي يربد الاعتسال منه.

1-4

قد تنظور عملية كسر الدلاله الآلواة برالمرازة براشحى الكارات بدلالات حليلة إلى درحة أن تصبح الدلالات الحديدة. أد الاسبعام الحديد، هو الأكثر شهواء منة بحدث يغترب من إعطاء الكلمة مألوبية عني مستوى أعني مو استان العدي تبرر علم الدالة الأكثر حصوراً على هذه العملية استحدام العملين الرآه أو اكتباء في تصدر الحدالة الأسالح أوراق الحسد العائد من صوت الكناف الدالم المستحدام دالم المائد من صوت الكناف الدالم المائد من صوت الكناف الدالم المستحدام المائد المنافقة في مباطها المادي المألوف وأي قراءة معلى مخبوب الدائد على مستوح مدائم وأداما ما يستحدمها في سيافات حديدة تماماً

وهده معضى المهادج:

وحين كان الصباح بداهب أجمال ماهدة ويغني معاتبها المشرخ في جفتها لم يتأمل وحه الهار الذي حاد مكتشاً والمناكب تقرأ صوت المراب والمناكب المراب والمناكب

وإن السناء اللواني تطوعن للحب
 يحملن آنية من دم المجر

ويكتبن فوق ثلال للراقء أضرحةً وقوراً. و⁽¹⁷⁾

دوشر بنا نبيذ الأحاديث، تكتبنا وتحاورنا قُبلُ ومواهيد،(١٩٧

ويكتبني دمي . . . و١٨٠١

وتكتب الدماه اللحظة _ العصر يسجل الزمان يقرأ العالم في التراب ساحة الوداع غمط الأعلق ما يكتبه عمى الأالا

وفي اخلاه الواجه لقفر تجلس سيدة هي مصر تقرأ وجه حصان يسافر ال الحثم ، ١٩٠١ع

> وأظمأ إن هجرتني النصالة تشرؤني في النيار الرياح الد ويشرؤني في المساء الكاءوالا

وريقراً أخر حري هليه والما

وارضيَّ شجر القلب أنا حيبان أن أصابعها تطشى صوي عل العد نترأي في اطهال (١٣١)

هشارع واحد ظفي يضعرني بالضياء المكون بقرأني. ١٤١١ع

> وللصديق الدي . . . أقرأ في وجهه أستنا واحضرار طعولة أيامناه⁽¹⁹

> > وتأملت ثون أصابعها وقرأتُ شناي القديم

عل ضوتها. والأا

ومن الحلي أن واقرأه و واكتبه في هذه المهادح توسّع مدى استحدام المعلين، وتصلى به آفاقاً لا مثال لها في التراث الدعوي أو الشعري (إلا أن يكون دلك في لعه التصوف، وهي مقطة محاجة إلى محث؛ ومن الدال أن القعلين يُستحدمان دووة لاهمة تماماً، بالقياس إلى استحدامها في المصوص الشعرية السابقة، لكن الأحد دلالة هو أمها رهم هذه الوفرة في تصوص المقالح لا يردان مستحدمين بالطريقة المألوفة، أو بصورة قريبة منها، إلا في أربعة مواقع، ثلاثة منها جلية، هي:

اوريقرأ آخر سفر في تلمود العهد المفتوح (١٣٠) اواقرأ في وجهه آخر الكليات (١٩٠٥) وأكتب بالحلط الكوفي الرئية (١٩٠١) وموقع علتسى، عو وشم يكتب ـ كالبحر أضية للحدود (١٩٠١)

٦. التعددية والتسعية .

لقد بنغ الروع الى اعدديد في الدية عربه عديد حدّ من مندحين الشعر يرفض المطية والصيعة الموروثة الحاهرة حياده في الدال والمنظول والملاقة الاصطلاحية بين الدال وجوهرية هو رفض الملاقة الاصطلاحية الجاهرة بين الدال والمغلول والملاقة الاصطلاحية بين الدال والمغلوب في تطبيعها خلاقة حاهية منطية وبالتاني تجدّد مطلق لموحداية الأبها نعي أي امكاية المتهيز الذي قد يتجه المرد أو تعدد الأفراد في المحتم اللموي والشرط الوجودي لكون الدّال دالاً في المحتم المرد موسير وعلياء المنطبات والسيهائيات، هو أن يكون متعارفاً عليه ومعهوماً جاعباً إن لفظة وشجرته لا تمن إلاً لأنها مصطلح الفعت الحيامة عني أن تعتره دالاً على الموجود الشيء (الشجرة) ومن ها فإن أي فعل لتسمية هو فعل حاهي و وإذا كان فردياً فلا دلالة (اصطلاحية) له ولأنه كذلك، فهو، كها قلت، غيسيد لوحداية الرؤية، والتحديد، والفهم، والتصور، والفعل

من هذا المنظور عان إعادة التسمية هي فعل لوري حدرياً، هي رفض للحياعة، وللوحدانية، وللفيم المشكلة الثابنة، وتأكيد ناهر لفتهاير والتعدد، والفردية ومعاينة مي هذه الوجهة، تبدو الطاهرة التي أناقشها الأن ناهرة تماماً أولاً، لكنها تبدو دالة عميقة الدلالة ثابا وهي طاهرة اعاده تسمية أشهاء العالم في القصيدة المعاصرة، والنظاهرة حديثة العهد، وما برال صيّقه المدى لكنها تتسم وانتشر تلويجياً وتصبح مشتركة، بين عدد من الشعراء الدين كاتوا في مراحل أولى من عملهم، يصدرون عن رؤية مركزية محدد للعالم وهي تبدأ، يقدر ما استطعت أن أصال في رصدها، مع أدويس ثم تطهر لدى محمود درويش وعدا

العربر المقالع شكل حاص، وفي قصائد هذا الكانب أيصاً أما طهورها في شعر الويس فقد كنت باقشته في بحث باللغة الأنحليرية بشر عام ١٩٧٩م، وبدت في الطاهرة فيه تجديداً لنروع الويس إلى اهادة حلق العالم وإعادة تكويم، بعد اكتهال دائرة الرؤيا الشعرية في أهاله بصدور «معرد بصيغة الجمع» وأقتس من هذا اللحث الصارة الخنامية (١٠٠٠):

وصدما حلق الله الله , تما للنص الغراب ، علّمه الأسياء كلها وإن أدوسس لبيداً من النقطة داتها أثاماً ، نقطة الخلق الأول الأصبي وبيداً بطريقة عميقة الدلالة هي إعادة تسمية كل شيء معاراً ، هكذا ، العلاقات القائمة بين صاصر الكول ، حالفاً كوناً جديداً وفي الواقع أن قصيدته شخديدة هذه تتألف من بدايات على بقاط عتلمه من التجربه ، من الوجود ، من الأشياء هو دا أدونيس يعيد تسميه الأشياء ويخلق بفاياته :

وسمّينا شجر الزيترل علباً والشارح فائحة للشمس: الربع جواز مرور

بيد أن تطوّر النظاهر، ١١٠٠ بيد الأحرة المدروة المهورة التهورة المردية مل المدروة المردية مل بوصفها مكوراً من مدرو المدروة المردية المسلكيل وهي تشور في بعض تجلياتها تعبرا واعياً عن إشكائية أساسية في الشعر الحديث، هي إشكائية اللغة للوروثة والمروع إلى تجاورها من حيث هي لعة للبحياعة تورّث صورة العالم، والسبة العكرية، التي تحملها للعرد في خد حياته الرهنة وأرحو أن نعمر في الاشارة في هذا السباق إلى قصيده في بشرت أولاً في مواقف عام ١٩٧٩م ثم طهرت في عصوعة ويكائيات من مراثي إرمياه وزما أسمح لنعني بهذه الإشارة الشخصية لأن تجلّي إعادة الشمية هما هو أقرب التحقيات إلى بلورة اشداً النظري، الدي يشطّى الإشارة المنط من أبياط إعادة الشمية ومناباتش أبياطها الأحرى بالاشارة الى قصائد لشعراء آخرين ٢٠٠٠ المنط من أبياط إعادة الشمية ومناباتش أبياطها الأحرى بالاشارة الى قصائد لشعراء آخرين ٢٠٠٠

أما النعط الثالث لاعادة السمية فهو ما يبرر لذى محمود درويش، وهنا لا تدو إعادة السمية تعبراً هن موقف واصبح من اللغة داته في سباق الصراع بين العردية والتراث المتراكم المورّث لنعالم العديم، مقدر ما تنفو تجميداً لحميمية الوشائح التي تشد الانساد إلى العالم وتدفعه، تعبراً عن هذا الالتصافي ما يل عبحه أسهاء الخاصة به، قاماً كما يولع انطفل المتلاك الأشياء في العالم عن طريق منحها أسهاء لا تملكها إلا في قاموسه الخاص الدافعي إذا إعادة النسمية عن فعل مشبوب الفعالياً بالقرحة الأولى، وفعل المكار لعالم حارج طري هير مألوف، بالمدرجة الشابية، وذلك كله سر من أسرار السحر الخاص الذي يفوح من استحدام الأسهاء، والتنمية، وإعادة التسمية في شعر عمود درويش المتأخر بشكل حاص وكالا التسمية

وإعاده التسبية هما، حومرياً، تحقّق لآية الحروج من الواحد إلى تلعدد من المحدود إلى الله محدود، من المعروص القسري إلى اماد الحرية الرحمة، ومن الحيامي الموحد إلى العردي المعدّد ولك أن كل عمل تسبية حديد يصيف وحوداً حديداً، على مسوى العلامة اللعوية عسها هون مستوى العلاقة مع العالم كذلك كي أنه يؤكد حصور دات حديدة أحرى في العالم وفاعليه عده الدات وهكدا يسهم حدرياً في عقل الوحود من صورة واحدة إلى صور متعددة، وفي إبرار مصاعه حصور دوات متعددة في العالم وفاعلية عدا الحصور ي اللحطة عسها وسأكتفي بعدد من البيادح السريعة المستحدام الأسم، والتسمية وإعادة التسمية في شعر درويش، مشراً إلى أن كل قصيدة من قصائده تقريب، في مرحلته المتأخرة، يرد فيها مثل هذا الاستحدام

و حل خُنا احدُ السني کل عصدور طدُ وسني کل ارس، درج حرج، ريد ۱۹۳۲

د واکنت بعثي ۱۷۵ من هي؟ د سنها ما نشاه السياد، در به، الخلام، دسلاد، دست المصافر ال بنديم، الخلايا، وتول موج نشره في البرّ ال

> ه الأسرق قالمي المُمأَّقُ فوق السحيل الأسرق أسياء أمي وأذكر بقداد قبل الرحيل . الأ¹⁹

وأمشي سريعاً في بالاد تسرق الأسياء عني الا

. У

ممثل حركة الأسقال من الواحد إلى التعدد، ومن اليقيني إلى الأحيال، في تكوين العبورة في الشعر الحديث القد على حل الصورة في الشعر القديد، ولذي شعراء مرحلة الإحياء، التركير على إبرار معنى، أو إصاءة موجود حديد وأو عرد ودلك قلبل) في حرثية منه، عن طريق رحفه بموجود احرا وكان ثمة يمكن توجد حراسها عكدا بكون لهل امرى، القيس يمكن الملاق التي تعوم من الموجودين والتي تسمح مرسها عكدا بكون لهل امرى، القيس

كموح النجر، أو يكون شعر حبت كعقود معتكل، بسب وجود صمات مشتركة (حبّه عاده) وقائلة للإدراك والتحديد بن الليل والموج، والتعر والعبلود وقر عرج على هذا النبط من التصور إلا هدد قليل من الشعراء، في بصوص بعبها، ببهم سنقون لأي تمام عدا الشاعر العدّ، وبعص شعراء الصوية، ثمّ أصحاب النفس الرومانيي بدءاً من حبران حقيل حبران الدين أحدث بعثرات يوميه، إكبها عمدودة تبرح في شعرهم أما في شعر الحدائة بعد أصبحت الصورة طاقة احبالية لا سبي التيء بل تميط بعالم عي من الإنجاءات وأصبحت المورة جماعاً لحلاة شعورية أو حالية، بدلاً من كريا تسبه تصبعية لعلاقة مشابغ ببررة ويده الطبعة، تعنو الصورة عصية من الانجاءات وقد حالية بدلاً من كريا تسبه تصبعية لعلاقة مشابغ ببررة ويده الطبعة، تعنو الصورة لمصية من الانجاء والتحل ""، وفي درات للشعرية طهرت بعنياً عن التعلق ها بالتبتل ليوسف في جدلية الخياة والتحل"، وفي درات للشعرية طهرت حديث المورة عمد أن يا بهدات المحرية علائمة التبرية ولدلك ساكتمي ها بالتبتل السرية عبلاً الفيري بل در ساس ورحق عدد أن سهدات المحرية عدد أن يتهدات المحرية عبلاً الفيري بل در ساس ورحق عدد أن سهدات المحرية علية المعادة النبرية، ولدلك ساكتمي ها بالتبتل الشرية عبلاً الفيري بل در ساس ورحق عدد أن سهدات المحرية المحرية ولدلك ساكتمي ها بالتبتل الشرية عبلاً الفيري بل در ساس ورحق عدد أن سهدات المحرية المحرية ولدلك ساكتم ها بالتبتيل الشرية عبلاً الفيري بل در ساس ورحق عدد أن سهدات المحرية عبلاً الفيري بل در ساس ورحق عدد أن سهدات المحرية المحرية المحرية ولدلك ساكتم المحرية المحرية المحرية المحرية المحرية ولدلك ساكتم المحرية المحر

المسلم مدى يعدروا المسلم حوط والمهار حوط المسلم على وتني وتردو النساء صحفرة تحت وآسي .. معافرة تحت وآسي .. كل ما فلته عن حهاني وهن مونيا بالألا المشتول المستها المالاله ممكدا المقرا الن أعيت الدى .. ٢ . واعية ... يجري كأن السحر واعية ... يجري كأن الله المناز الم

لي هواي ولي سكرة لا تزول

والحروف نساة توشوشني ما نحب وأمنحها شطحان ونائياً من الوهم أجهر هلي حيال شررً وخيول من الضوء تغلت من هرمات الصود. ١٣٥٥ عن مرات الصود. ١٣٥٥ عن الحال في أن أشاهد صدر السياة حين على الجميل المحبّب أزرارها ورص ثوبها غطاء ورص ثوبها غطاء المربر اللقائد، ١٩١٥ عن المال في المحبّب الماليين اللي المحبّب المالين المالي

ه الموج فيناد أوتاره الشواطئ ۱۹۳۰

والشمس تقلُّب صمحاته . والتا

ديتفدّم الزمن على عكّاز من عظام الموتى شعرة الأرق عُرِّ عنى الليل. حاجم تسكب الدماء

وجماجم تسكر وفيدي إ

مل تُشج الدور. عل مجدودب الهواد؟

الدحال غيرم

للغيوم شكل الرؤوس

حروف من السيام تنظيم أشالاء على الأرضي. و¹⁶⁰

في هذه التكويدات الصورية ، التي يُعل شعر أديبس جا محيث بكاد يكتسب امتياره الأنداعي من الأنعاد التي تصعيها على النص الشعري لديه ، تتمثل المصائص الديه ، سه تعورية بلصورة في قصيدة من أكثر أبعادها حلاة ، وقد ، وأحمد ومع أن عرصي الآن سر عداد و سه تعورية بلصورة في قصيدة الحداثة ، فقد يكون عهدياً الاسم من أن معارية عداء الصور المادع و سعد دوليس المكر بكمي للندلس على التحوّل الحوجري اللبل طراعل مه الشعر، وتكون الصداء الديرة وبوعلية الحيال الحلاق بعده بين 190 و مهم 190 (أنيا المهاد الدي تتم منه وأصل المحدودية إلى المعدودية إلى المعدودية ومن المحدودية إلى اللاعدودية ، ومن الساطة الرائد الدي منه الدين البها ولمل منافشه مربعة للمودعين (٣) و (٥) أن تكمي للمورة المهوم الذي شعى إلى بلورته .

ل (٣) تنحه حركة النص بأكمله (وهو نص طويل) إلى التحميم في بؤرة من الكتابة الدلالية بادرة المثال، هي الصورة

دونفياً من الوهم أجهر هدي حياتي

شرُرُ وحيول من الضوه تفقت من عربات الصوره.

وتكد شفافيه هذه الصورة، واسياب الحظوظ التي ترسمها أن تصنها نماذ بوراي، تتلاشي فيه الحدود القائمة بن الأشياء ولا يتحل فيه إلا ما هو بكر، متكر، طري ويكاد الحبال أن بعجر هي الامساك بصورة هذه والحيون من الصوه ورسم حطوظ تكويبا، وتحويلها بن وجود مرتي، حصوصاً أبها تشنى مقاربة بالشرر وفي حالة الملات من العربات ولا يكاد ينفي من أثار الحبال المألوف، أو العام الموروث كله، سوى هذا الماراط التحاوري الذي يؤدي إن طهور والمربات، حين تطهر والحيول، فاقتران الحيول بالمعربات عبر أن الصورة تكسر المألوف ولحيف من وقعها بسبة العربات إلى العالم طألوف واقعباً، وتصورياً، ولعوباً عبر أن الصورة تكسر المألوف

التي تشمي إلى العالم الطري الجديد المتكر، ثرَّ الدلالات، الذي لا يكتب وحوداً وتحدَّدُ إلا في النص المدع كي أن المألومية والعادية تكادان تبلغان درجة التلاشي في تحويل الجيول الى وحيول من الصورة

وبولِّد الصورة أسئلة لا تجيب عليها؛ ومع أنها تأتي تحديداً لنحياة حارماً، للهجة تغريرية، وبتأكيد لانتهاء الوهم في هذا التحديد انتماه كامال، وإنها لا تقدم أحرية أو تمطي تحديداً بالطريقة امالوفة في الكتابة الشمرية أو الشربة وهي، فيها تقول إنها تحدُّد الحياة وتحدُّها، وفيها شمى الوهم، تقدُّم الحياة في صورة عصيَّة على التحديد، تشمى إلى عالم اللاعدود، وتمثل دروة من درى (الوهم) الحيال الحلاق في العلاقه وتجاوره لكل لشكال التحديد والمحدودية والوحدانية. مل تجاوره أيصاً لكل الأشكال المادية. وهي أكثر أشكال الوافع قابلية استحديد وامتلاكأ للمحدودية ووحدانية المدي وحين تستحدم الصورة مكوبات عادية بطبعتهما والطبول، الصربات؛ فإنها، كما أشرت قبل قليل، سرعان ما تُجرُدها من محموديتها وحدودها ووحفاليتها وتطبقها في هاذ أندي مدال مصافيه مدينها الربحول إن حده الرزانية أو تعيُّلية شنه حالصة وحيول من الضودة هرنات عند إلى في كل ديد تحسب لعبر د صده بديدية ، احتيالية تمثل الطرف المُصِيدُ اللهِ تُرسُحُ وحداب المد والدلالة المثال (٥)، وفي المدار، بمعلى بطريقة أحرى إد أمها تقرم أصلاً على شاول المألوب الدرى . من بداء - با سحّه الوحدة المعاد فيه و باهادة قراءته وتأويله صمن مباق حديد كلي، والاث معام، التعدده التبحه العامة فداء فبر مألوفة، وتكسر وحداليته، وغيروديته في الوقيف بفيله المانية دان الله عن أما بن الله من الداراة السيرتية للجيناد في صورة عرفها عبد القاهر الخرجان بأنيا وتعليل تحيين ١٩٩٠، وعرفها الشعر الانكتيري في القرى السابع عشر حاصه بالسوال (Concer) * * ووصفت حداً من الاعتشار يتطلب دراسة مستعله البحديدة في شعر النديع العباسي وفي شعر الماحل التالية له أيضاً.

فالشيب راسح في دلات وحيده النعاد على مرور النرمى وتناشير فاعليمه المدمرة على الأسمال الشيخوجة - الموت الدثار الخبوبة وطاقه الجنق والصراع والانداع والشيب أبيص (، رمادي) والمه قدر صحم من انتعامل الشعري مع الشيب في الموروث الشعري العربي كيا أن ثمة قدراً لا تأس به من قرامة الشيب فرامة منايره تنصوي تحته قرامة أبي تحام مثلاً

وحين يساول أدويس شب الأم، فإنه مواحد، ككل شاهر يتباوله ، بدا التكوين العني ، التصوري وحين يساول أدويس شب الأم، فإنه مواحد، ككل شاهر يتباوله ، بدا التكوين العني ، التصوري الهيدم كله وهو يجتار أن يعد الفراءة بدعة معادرة لكلا طرق المؤروث، وان كانت أفرت إلى الطرف التي مده أقصد الفراءة المؤوّلة المسئله في بب أن تجاه ، هكذا يبدأ بعن الدويس معي الملاقة الراسحة بين الشيب والموب وقد الله و وبعد أن بعن الدلالة الموروثة الراسحة يمدو بحاحة إلى أن يقدّه قراءته لتجديدة الدفت يبدأ معى الدلالة الراسحة للمديب واو المكس وهو أنه يسعى الى تقديم قراءة حديدة الدفت يبدأ معى الدلالة الراسحة

- لكى عدد القطة ليست ما أما معي به الآن عهو يقرّ من الشيب قويه فقط وشعرها أيض و لكن ما سوى ولكن أي سيهايات الشيب الهاص عصم لمعليه تصوريه الأولية لشكل قراءات تأويية ما فقط مغينها التصبورية اللمسرية [في ما يقسترب من وحبه من وحبوه الشداحيل المعيّي أو الشاص مع طبيتها التصبورية اللمسرية إفي ما يقسترب من وحبه من وحبوه الشداحيل المعيّي أو الشاص مع الأية الغرابية وواشتعل الرأس شياً في المنتية بالشكّل مع تحويل المهاس الى وفيه أولاً (في تناص مع الأية الغرابية وواشتعل الرأس شياً في المعين عمينة انشار اللهيب بوصعها وشاسلاً و والأول فقط الإنشار في الشفر (للول فقط) والانتشار في الشفر (للول فقط) أن الشاسل بعدم الاستار في الشفر (للول فقط) أن الشاسل يعدم وعينة وحصه) أي أي أن الشاسل يعيم وا دلالتين غيلفتين، تجمعها بعظه ارشاط شكبه واهية الحكمة تُعراً حياتُ الأم في صورة البياضي يعيم وا دلالتين غيلفتين، تجمعها بعظه ارشاط شكبه واهية الحكمة تُعراً حياتُ الأم في صورة الميان فيونة وظلاماً وعفراً وباسل ومن شدال المراد الشموة وظلاماً وعفراً وباسل ومن شدال المراد المناسل وبها المنافقة في المناسلة وبائه المنافقة المنافقة المنافقة المناب وبهائه المنافقة والشيموحة لوباً وحدة الشمات وبهائه المناسات وبهائه المناسد وبهائه المناسلة والمناسلة والم

عبر أن النص يستد سافات أحرى الدمان مالحاً وهـ الرماد مدادة في الدلالة لا قلكها في التصارها على والرماد - الصحوبات واسؤس الج و وأهم هذه السبافات المستثره سباق يتكرر في شعر أدريس موفرة دالة الهو تحسيد الرماد فرحلة سائقة لدمت وهودة الحياة ساشرة حيث الرماد ليس الطماء كلياً وموثاً جائياً، بل هو الرماد النائح من احتراق العبقاه شرطاً لاسعات الطائر الحديد من رماده

رقى ، مشالاً ، والنعب والترصادة و فوقت بين الرماد والوردة) كدلك يندو دياه السوادة مشقاً بايجادات تحرج العبارة عن الدلالة الوحدانية لتي حضصتها بيا قبل قلبل والشباب الشعر الأسودة وفي دلتك كله تكتشف امتبلاك العببورة لطاقات عية تحرج بالنص الشجري من قمع الدلالة الواحدة الراسخة إلى فضاه التشابك والاحتيالية والتعلدية

A

بعد عده المنافشة الموحرة لمهدم حديثة العهد من شعر الدوسي، أودّ أن أشير إلى درّة منكرة سبباً في الشعر الحديث تدا فيها الحركة التي أقرم مسافشها في هذا المحث من الرحداية إلى المعددية، متجلية في أشكال أقل شمولية من هذا الشكل الذي اتحدثه في الصور المدروسة وسأنافش البهادح للحتارة بحيث يكون لتسلسلها الرمبي ولائة دات طبعة تطورية، دون أن يكون عرصي الأول هو المحث عن حبوط المطور التنزيش إد أن جمع البهادج ستمن أصالاً إلى مرحلة محلودة رصةً مطبق عليها الأطروحة المطرية

التي أبلورها في هذا البحث، توصفها كلاً باريحياً واحداً

التأمل، الآن، هذه الصورة لحلين حاوي والتي ترد في قصيدته ولمارر 1990) وغييني في بياض صاحت الأمواج طيقي يا لياني التنج والمرة فيض يا لياني

> واستحى ظل وأثار معال إستحى برقأ أداريه ه آداوي حية نزهر في حرحي وترهي شرد الأسلاك في صدعي من صدق لصدق ، إسحى اخصب الدي يثبت في السبق أصراس أمر و إمسحيه لمرآ من سنزة الشمين على طمير الرماد إسمعي المنت الذي ما برحت تحصرا فيه لحرقى فحاف وأمعاه تعلول حامت الأرص إلى شلال أدعال من العرسال ، فرسال المعول هيكل يركم في النار نئن الكتب الصعراء تنحل دحانا ف حدادات اخیر آروادا

تحدث الصوره الخالفة في البت وإصحي المبت الذي ما برحت/ تحضراً فيه طيه وحد، وأمعاه تطول، صدمة اكتشاف لا شك فيها وتسع الصدمة أولاً من سنة الاحصرار إلى اللحية والمعقد (والأمصاء أيضاً في احتيال سأدقت عد قليق)، ومن والحركة و حركة النمود للإحضرار فيهيا، ثاباً فلا تحضر إطلاقاً في أي مرحلة من مواجل سوها، بل قد تكون سوداه أو هراه مثلاً ، ثم تصبع ماديدة لا تحضر بصاه مع حركة الرمن وصوره واللحية تحصراً حديدة كل الحدة ، ولا تستمر توابطات ، أو دلالات مورونة مألوفة المدن لا تحتيل واللحية تحصره إلاً طاقتها الموسمية الحديدة لكي تكتسب

دلالة عهي إداً مستدة إلى سباقها استاداً مطلقاً بدأن الخصرة والاحصرار في دانها يملكان دلالات موروثة مأثوفة وتصب دلالاتها في مفهوم الخصب وبهاء الحباة والباعة والتراء الحيائي بحل هنا اداً أدام عملية تمسادم حقيمي بين الدلالة التاريخية الموروثة للكلمة والصورة، وبين الدلالة الموسعية الحديدة للكلمة التي تشأ من عمليه إفحام وإيلاح واقتران جديدة، يقوم بها النص الشعري للكلمة أو العبورة في مباق حديد والحصيفة الأولى هذا النصادم هي بشوء تشابك دلالات يؤدي إلى المعددية الدلالية، ويكسر وجدائية الدلالة الفائمة في الكلمة، والعمورة، تاريخيةً

كدلك تتمثل في البت والصورة تعددية دلالية على مستوى أحر مامع هذه المرة من التركيب المطمي (syntax) للبت الدان ثمه فرامنين الكتين للبت تنتع كل منها شبكة دلالية متميرة ونتج الفراهتان من إمادة كتابة السطحية للبب بطرياسين تعروان ببته المميقة الفراءة الأولى هي

١٥ واستحي المنت الذي ما برحت تحضر فيه غية ، وتحصر فيه فحد، وتحصر فيه أمعاء مستمرة في التطاولية .

المده المسحي المنت الدي ما برحب تعصر فيه خية وتحصر في محد مد برحت نظول فيه أمعاه القراءة الأولى تنتج فعة واحد فتصد ومه للائه فاعدى هي المحد، والمحد، والأمعاء، أما القراءة الثانية فإنها تنتج فعدن شما وتحصره، والعطورة عامل الأولى وأحده وفاهل الثاني وأمعاء وفي هذا كله ما فيه من طفل الدماء الشعرى من الدلائة المواحدة إلى معدده الدلائة وتشابكها، مل من الدية المواحدة إلى معدده الدلائة وتشابكها، مل من الدية المواحدة إلى معدده الدلائة وتشابكها، مل من الدية

وحين بحاول تحديد الدلالة الموسعية الحديدة المصورة وتحصر تحية، فإنا بكون أيصاً أمام سلستة من العمليات التصورية التي تبرز قصية التصددية في مقابل الوحداية و اد أن الدلالة الموروثة المكلمة وتحفره واحدة وتاج والمواجه والمواجه والمواجه والمواجه والمواجه والمواجه والمواجه الدلالة الموروثة ومن تنطلت أن الدلالة الموروثة ومن المثلث أن الدلالة الموروثة ومن تنطلت من هذه الدلالة الموروثة ومن تنطلت من هذه الدلالة الموروثة ومن تنطلت من هذه الدلالة الموروثة ومن تنطلت والمواجهة والمواجهة والمواجهة والمواجهة المواجهة من جهة أحرى ولي الخطوة التالية تقوم بوقعاء المجب المغيني وقصر دلالة الاخضرار على المواجهة الميريائي المواجهة أحرى ولي الخطوة التالية تقوم بوقعاء المجب المغينية الاحضرار على المواجهة الميريائي المواجهة المنازة المحب المحب المنازة المحب مدمر فاتل وحشي يشوّه الحياة ويقعي عليها بدلاً من أن يحددها ويسمعها المحارة والقوة والحيوية وتطل هذه المدده في الدلالة عبر راسحة أو ثابتة، فهي قائمة في هذا السياق المحددة في الدلالة عبر راسحة أو ثابتة، فهي قائمة في هذا السياق المحددة قد لا يكون حياة المحددة في منازه المحددة في المحددة المحددة في المحددة المحددة المحددة المحددة المحددة في المحددة في المحددة في المحددة في المحددة المحددة في المحددة المحددة المحددة المحددة المحددة في المحددة المحددة المحددة المحددة المحددة المحددة في المحددة المحدددة المحددة المحددة المحدددة

للاحضرار هذه الطبيعة ، على مكس الدلالة للوروتة للاحصرار فهي ، محكم كوبا موروتة ووحدائية ، لا متعبّرة من نص إلى نص أو نبياق إلى سباق أو شاعر إلى آخر وليس أول هن صدق الأطروحة التي أبلورها هنا من أن الاحصرار في شعر حليل حاري عامة ، لا يملك الدلالة الحديدة التي يملكها هنا بل ال الاحصرار في القصيدة نصفها لا يملك على الدلالة الحديدة ، بل الدلالة الموروثة المالوفة عينها وحين تكون له الدلالة الموروثة المالوفة عينها وحين تكون له الدلالة المعبورة وتحصر فيه لحية على مطابق قاماً لسباق الصورة وتحصر فيه لحية وهذه أمثلة على ما قدمته

١- يملك الاحصرار هذه الدلالة القديمة في موقع واحد أمر عقط من هذه القصيدة رهم طوقا ويحدث دليك في الصوره وأحصر الأعصاء؛ من هذا المُغطع الذي يتواشع عمين، مع القطع الذي وردت فيا وتحضر فيه لحية»:

> وولمادا يا بياهى الناج لا تنبل في هرفة نومي مثليا تنبل في الأرض المرية غربة الموم رهية

مثالا استشلعت في غربغترم المستشلعت في غربغترم المستشلعت في غربغترم المستشل المستسل المستسل المستسل المستس المستسل المستسل المستسل المستسل المستسل المستسل المستسل المستسل الم

رحمة. . . والمحد ف الرحوم غربة النوم جحيم لا يدوم (١٩١١)

لا حصرار الدلالة الألومة في أكثر من مرقع في القصيدة، سبها المواقع النائبة (التي يحمل فيها النعم أيضاً دلائته المالولة الموروثة);

١ - وجارتي يا حارتي
 لا تسأليني كيف هاد
 عاد لي من عربة الموت الحبيب
 حجر الداريفي
 ونفي عنبات الدار والحمر
 نمي في الحرار

وستار الحرن يحصر ويحضر الجدار عند باب الدار ينمو الغار، ثلثة الطبوب،

لا - وأوصدي الأجراس
 من جبل إلى جبل يدوي:
 كان سيفاً مورقا
 جوحاً ويسوعاً وكان
 مبحرً سكران ملتف بزهو الأرجوان. و(۱۹)

﴿ وَالْأَيْرَاقُ هَا هُو صَمَلَةُ النَّمَوِ ، لاحصر مِنَا فِي أَنَّ ، احمد ومن لحلِ أنه يَمَدُنكِ الدلالةِ المالومة على الجنصيب وحملق الحَياةِ وَالْمَيْرِيةُ وَالْمَعَوَى

وسأنهر هذه الفرصة السنى علا الموارد والشعر المتراف المورد المراف المراف

 ايرم أنت مريم يوم تداعت رحفت تلهت في حمى البوار وأزاحت عن رياح الحوع في أدعاتها صحت الجدار وسوافي شعرها

انحلُّتُ على رجليك جرأ ويهاره

٧ ـ وولماذا لم يعد يشعف ما في صدوي الريان من حب تصفى واعتمر في ضوه التمر وسرير مارج بالموج من خر وطيب جنة الملك على حى المدواره

٩ دالم يزل ما كان
 برق فوق رأسي يتلوى أدموان
 شارع تعبره الغول
 وقطعان الكهوف المنسة
 مارد هشم وجه الشمان
 عرى زهوها عن جمعه
 عتمة تنزف من وهج الثهارة

-4

قد تكون الصورة الشعرية أكثر صيات شاهرية عمد الماعوط ورؤيته للعالم تحييراً واتكاراً ورهم أن الصورة لديه تأي تجسيداً لطاقة عبر حادية هي الانداع، وحنق علاقات مثيرة بين أشياه العالم ومكونات التجربة الاستلية، فإن صوره تشع باخصائص داتها التي تشع با صور المتعيزين من الشعراه في هذه المرحلة، على الصعيد المحدد الذي تنم عليه دراسة الصورة في هذا البحث إن صور الماعوط لا تشكر علاقات حديثة بين الأشباء فقط، بل تقرن مكونات التجربة الشخصية، وأبعادها الانعقاب حاصة، مع معطيات حسية، فيريائية، في العالم اخترجي حالمة تركيبات طارحة، بادراً ما بجدها في الشعر العربي حتى معطيات حسية، فيريائية، في العالم اخترجي حالمة تركيبات طارحة، بادراً ما بجدها في الشعر العربي حتى في مرحلة التصويرية النعوري التي بدأت مع قصيدة الحداثة والسعة البارزة هذه المشكيلات التحييقة التصويرية النعرة عبد المعوط هي، بالصبط، التشابك والتعدد في الدلالات، والاعقال من الاقترال الذي يرتكر على بقطة واحدة باره وينقور معنى واحداً، إلى مسافة اللس والتشابك والتعدد التي تشكل من الغتران الأشياء في شعره وتصدق هذه المفولة بشكل حاص بالسنة للمرحلة الأولى من شعره أما في المرحلة الموردة تكتب طبيعة اكثر عدودية، وحيية، وتركيراً على بعطه اقتران واحدة بيك

أنها هنا تحقق وطيمة ، صمن سية القصيدة ورؤية الماعوط للعالم، لا بعل اعتباراً أو النوة عها تحققه الصورة المعايرة ها في نصوص المرحقة الملكرة ، وسأحدر من قصائده الأولى أربعة بهادج اعل أن تعي بالعرص المحدد للدراسة الحاصرة.

ا - هجنازة نسره
وأطنيا من الوطي
هفه السحابة المضلة كعيرن مسيحيتين
اطنيا من ومشن
هفه الطعلة المفرونة الحواجب
علم العيول الاكثر صعاه
من نيران زرقاه بين السعي
المورف الحامل طعله الأشفر
الرصيف الحامل طعله الأشفر
بسأن عن ورده أو أسر
عن سعية وعيمة من أبرس

تحدث الصورة الأولى في سعل هره عبر على مثلها عبد المام المرحبي، للعة بديعة حيل وصفها بأنها وهرة وأرجية كأنها الصورة تحرر الدات، ترتفع بها وتسمو، تطلق العالى غا من قبود لا مرثبة فنعدو كريمة، مستحة، معطاء وتسجل هذه الحرة فور الدلاع الشرارة التي يجدتها الافتران الحاد العاجلي، بن والسحانة من الوطل والمهري المسيحيين، وليس ثمة من شك في أن كل حرثية في الحمدة، كل مكول من مكول من مكولات النظم فيها، بلغة الحرجان، تسهم حدرياً في احداث هذه الحرة والأرجية، ويسدى، دلك مع الفعل وأطباه ولو كان النص قد احتار من المحور المنسفي بديلًا مثل وأعرف أنها قادمة من الوطن، أو دهل هي . ٩٠ وأو وأعتقد أنهاه للصاغ بصف الأرجية على الأقل ومع أن هذا البعد من تكويل الصورة أبل القطة الدفيقة التي أسعى إلى إبرازها في هذه الدراسة، فإن بعض ولالاته فيروري أن يبرر ويتفضى في السياق للحدد لدراستي أو هو النشابك والتعدد في الصورة الشعرية، أي الشابك والتعددية في الشكيل التحرف المدحانة عيسان مسيحيتان، إذ أن فعل والطن مكول هذه في حدل اللبل والتشابك والتعددية والاحتيائية دوكلها من مكونات المعددية في الخملة والصورة فل حد سواء فالطن دو دلالة احتيائية فلا يكون، وديث أصل والاحتيائية الكون، وديث أصل الكول المورة التي بدنا المعادية في مدالة والصورة فل حد سواء فالطن دو دلالة احتيائية للدكون الأمر كذلك وقد لا يكون فد تكون هذه السحانة قادمة من الوطن وقد لا تكون، وديث أصل للتكوين الأكل للصورة التي بدنا المالية بالهديان من الكول للصورة التي بدنا المالة بالصيط باللهدية من الرحان من الملاقة بالمسط بالمنافية بالمدينة من الرحان المالية المنافية بالمدينة والمدينة في المناف من الملاقة بالمسلمة بالمدينة المنافذ المنافذ بالمدينة بالمدينة في المنافذ بالمدينة بالمدينة بالولية وقال من الملاقة بالمدينة أنها من الملاقة بالمدينة بالمد

السحابة (في وحوده المطلق أولاً) ثم في كونها سحانة قادمة من الوطن) وبين هيبن (في وجودها المطلق لولاً ثم في حاله كونها مسيحيس) إن ما لدينا هو تركيب يتألف من طوفين كلاهما حنبي مادي السحانة والعسان ولو كنا في إطار الانتاج الشعري المديم لكان من الموقع حداً، أن يكون الرابط بين أي مكونين حسين ماديين واصحة سهل الادراك، سبباً أو إطلاقاً أما هما، في إطار الشعر المعاصر وقصيدة الحداثة، فليس من الحكمة أن تتوقع مثل هذا الأمر إن السحانة واصحة دون شك وكدلك العبان السحانة تحمل دلالات سهنة النحديد، وكدلك العبان والسحانة المطرة سهل أن تندو كالعبين الدين تنديان بالدمع لكن هل هذا هو ما تبروه الصورة؟

هل لديما وسيلة مقدية للإحامة ما ومعم وتصور حل مقبول للمعصلة ثم تقرير دلاله وحيفة النجد؟ من الحل أن الاحابة لابد أن تكون بالنص لكن تكون عبسية سليمة. فلا الحملة بفسها تشي بأن علاقة السيمانة بالعيس كامنة في الندوة الطر الدمع، ولا النص الكن بشمر بإمكانية كون دلك سليهاً كل هذا والنقاش ما يرال يدور في إصابه العبورة «السجالة العشارية وحين سمل إلى النعد الأحر للصورة ا وقائمة من الوطن/ مسيحينات برداد الأميار حروجاً من عالم ما هو فانا إستحديد ودحولاً في عالم اللاعشودي من عام الواحد إلى عام الدساء - أربح له دوه من برطن قد شاء بدلات القبيرة كيا قد تشع بدلالة الليونة يا قد تكوي الوهد ودنا تجول البحيد الجينين في النص ما ترجم هذا أو داك أوان عيين مسيحيتين قد تكومان هيني ريف وقسود كي در تكومان على احمه ولمونة وقدالمه وومد ا والأمر كله مرهون بالمطور الولاً، وبالشروط الثقافية، الحضارية السائدة، ثانياً من منظور من تحدد دلالات السبعان، القادمة من الوطن والعيس المسيحيتين؟ وفي أي شروط لقافية حصارية؟ ومن الحق أن توسعنا افتراضي أن العلاقة التي بشد الشاهر الى الوطن هي هلاقه حب، وحبَّو، وشوق، وأن العبين المبينيتين تشمَّان بدلالات الحيال واخبر والرقة والتمامح والمحة والعدوبة والصفاء والوداعة الكن هدا سيقي افتراصأ يروق لباء وفد لا يروق لعربا . وقد يكون، أو لا يكون، أمرأ هاماً يسهم في شكيل الدلالة أن يشار إلى أن الشاهر ليس مسيحياً. وأنه يملك رؤية للعبين المسيحتين أخرية أي متشكعة في مطور الأحر وقد يكون، أو لا يكون، أمراً هماً أن بقول إن هباك تاريحاً من العداء بين العرب وأوروبا المبهجية، أو أن هباك تاريحاً من العالاقات المحصة النهمة، في مترات تاريخية طويلة، بين الصحفة السيائدة في النطقة (الاسلام) والمسيحية ... وأن العصر الحاصر، والسياق التاريخي الذي ألتج فيه النص (لسان سوريا، مكانياً، وأواثل السعينات، رمياً، ومد العليابة والقومة والتحرر الع حصارياً) هو عصر لتلاشي فيه أهميه العوارق المدهنية من المثات الثعمة وسعده التعصب انطائعي . - الج ، لكن كل ما بقوله يطل في إطار الاحتيال، واحتبار دلالة عدَّة، دون أحرى للصوره، يكاد يكون أمراً إيهاباً أكثر منه احتياراً تعين هل تسويعه دلالات للألفاظ معطاه لفافياً أو عصباً عمر أن التعدفية الدلالية سلع درويه حين بعابي الصورة صمي سية النص

الكلية . وهي سية تبيص سوتر حاد يسم س. ويولُّد الشكالاً تعبيرية مساقصة متعارضة تعصح عن مساحة شعورية تتفاطم فيها الإنمعالات بصبحب بارر منسنة عامصة، متعارضة، مشاقصة إبها سية شعورية لعوية صدية. الشاسبة - ويتحل دلك في صور باهرة عد فيص الصور العدمة التي تل الصورة الماقشة. الديجمع النص في حيّر واحد بين أربعة أشياه متعارضة يسأل هنها الطفل الأشقر على الرصيف (أو بالأحرى الرصيف الذي يحمل الطمل الأشقر) هي دوردة، أسير، سمية، حيمه، كم ينحل في النيت التالي مناشرة المدي يربط اكتساح الكفيات الحبرة، الذي يتم في ميافي من اللهفة والفوة والحبين المتعجر، باكتساح الطاعون ووالكليات الجره تكتسحني كانطاعون واصالا بالشاس الدلالة، وتعدد الاحبالات، أوجها في هذا النص على الأقبل. ومين هابين العطين والسجابة عينان مسيحينان/ الكليات الحرة كالطاعون» يتشكل سيح صوري عل درحة كبره من المدونة، من جهة، ومن الالتاس والبعددية في الدلالات، من حهة أحرى اطفه بدأت المصيدة باحديث عن السحانة؛ أبن بدور بشكل طبيعي، نقطة الطلاق التصور والشعورة واللوصوح الذي سلوله المصدوء وتسل السحانة بدا لشكل موقع المندأ النفسي (مع أنها في موقع المعولية بحود) بكن الأبهات الثالية تسميل مسجابه عامد وتتحدث عن أشياء أخرى بتسارع يقارب صرفات ريث مان معتر المحود ف أمامه عن عياس أولاً ، لطفلة المقروبة الحواجب، ثانياً والعيوب، ثالثُ واخرى، وماحد والخاصة لتشجيع الدلالة بسراء فرزي ما هي الملاقة بين السحابة والطعلة والعيول والحرر؟ هل الطعلة هي السحاب؟ أن حل عارف البيت الثاني السحابة بالطملة؟ وهل السحابة هي العيون كذلت؟ أم أن القصيدة سد البدايه لم تكن تتحدث عن السحابة في الواقع مل مدأت بعملية إياب (أسميتها في بحث سائق والاترياح التصوري) ١٣٠، وتحدثت عن السحابة وهي تعي العفيه أي هل موضوع النص وطفله ، حيث ، امرأة و يراها الشاعر ويكتب عيب ، لكم يكتب عنها بلغة استندائية استعاريه بتمثل في والسجابة و ولا تؤدى الأسئله إلا إلى بلورة احبهائين يطلان قائمين بعد أن يكتمل النص ١٠ بحل أمام صورة السحابة (توصف بأنها كميين مسيحيتين، كطملة مقروبة الحواجب الح) ٢- بحل أمام صورة لامرأة (توصف بأنها سجابة , طعلة مقروبة الحواجب السح) وتمنا يريد الششامك والتعددية والاحتهالات أن العين الابسانية تبرر في النص شكلين عظمين وصيعتين الختلفتين علي في الصورة الأولى في موقع المشه به (سعه البلاعيين) أي أب ليست فاتمة في الواقع مل تستحصر تحبيه الأعراص الخارمة وهي هنا في صيعة المثنى وعيين، أما في البيت اخامس فإنها هي المُثبه، أي أنها قائمة في الواقع، ويطلق النص ليحد لها مشبهاً به؛ ثم إنها هنا في صيعة والجمع، والعيون». وفي هذا كله وحه من وجوه التعدد لا يرتبط مباشرة نتعدد الدلالات بالمعنى المطروح أي هذا النحث، لكنه دود شك يسهم في إعناء النص وإخراجته من النوجندانية والمجدودية الى النعددية واللامحدودية على مستويات أحرى (تصورية، تركيبيه، إيقاعية الع)

٢ ـ والنظرة

وبردى الذي ينساب كسهل من الرنق(٥٠ البلوري لم يعد يصحك كيا كال١٠٠١٠

حتى في مرلة عن سياقها، وهي قصيدة طويلة تحمل هنوان والقتل»، وتشخي هذه الصورة معدد من الاحتيالات بدر المدي الذي تصله الصورة لدي الماعوط من التراه الحسيُّ والتراء الدلالي. بل إن هذه الصورة لتكاد تبلغ درحة من الغبي بالاحتهالات يصعب معها تحديد بفطة مركزيه قنا أو بؤرة دلالية واحدة إذ إن العملية التركيبية فيها بتم على أكثر من مستوى موحدة. في لمة باعرة الشفافية والنمومة، مدركات مصرية متناينة ومتعددة في ان واحد. في سية كلية شعورياً ولعرباً، دات أثر حاد في استاقه . فالنهر يسناب، ق حركة لبنه باهمام، وهو يُقرق في هذه اخالة إلى سهل هو نظيمته ساكن. وهكذا، في المعطاف مماحي، م تدهم الحركة بالسكوية لتسم من يوحدهما حالة من البوتر البالص، لا تصل الي قرار (هي يؤوة القصيفة كلهاجي ويتوسع المدى البصران للصلم حاله السهل والمسات البير عبره أي النعومة والنصاعة والليونة و التي يولدها كون السهل من الرسم. وحين <mark>تأن الصفة وال</mark>متوريء بأنتف في فصاء الصورة الرحب لمان وشمائية بادران يكونها اتجاد الربال بالبدرو اويستو الهرالال معلماً والدايا شماداً، جاكماً، لكنه متحرك في اللحظة بمسهار في حالة هي استحالة في أوامه ، لكبا عن مسوى أهب الشعري بالصبه بحياة داحلية تُرَّة - ومن الحل أن هذه الحالم الديدة عما قابلة لما كيا في دلالة و حدة محددة ، بل هي وصم من التحول والتعير والنوحيد بين المساقصات يمنع لشكل الدلالة الواحدة أصلاء ويسمع بقدر عالم مي النأمل وتوليد الدلالات باستمرار وحين يأتي البيث الثاني ليقول ال النهر علم يعد كيا كان: مجلق وصعاً احر من التعير والتحول وتعدد الدلالات ادان المعل في البيت الأول هو في الحاصر ويسباب، لكن البيت الثاني يقول إنه ولم يعد كيا كان، مشعراً بأن وبساب، قد تعيرت لكن إلى أي حالة؟ لا السياق الماشر التالي للبيس ولا النص كله يجدد طبيعة التعير وتطل الصورة كيا هي عليه، والنهر عالق في الدهن متعيراً لكنه يتساب كسهل من الرسق البلوري. وسمثل هذه الطاقة على الاشعاع وتوليد الاحملات، تحمل الصورتات التاليثات اللنان سأكتمى بايرادهما دون مناقشة ، سوى الاشارة الى استحالة تحديد دلالة واحدة لحبل الثريات المصيئة ولكوبها جائمه (في العموره الأوني) والى استحالة الرار مقطة ارشاط واحدة، مين الخبر والطملة العارية (في الصورة الثانية) رهم ما قد تمضح ضه الصورة، من شبق معتون يحيق حتى اخير إلى حسدٍ هار وحسك طملة عار بالتحديد.

وه) أوا الكليم هكذا وصلك احول أمر هو أن بكون والرسووة لكني أصد فرادة والرسوة أتصل بطيعة المبليم البعيديم التصورية فبد التقويد

٣ ـ اكتت أندنق وأتلوى
 كحيل من التريات المصيئة الجائمة
 وأنا أسير وحيداً بالحيد البحرها ١٠٠٠
 ١ د المحد كذيات من الوحل
 والحيز طماة هارية بين الرياح ١٠٠١

30

وترداد الصورة تشامكاً، وطلّية، وتحولاً إلى مؤرة لمعددية الدلالة مع حركة الرمى وهي في المرحلة الحاصرة من أمرر الملامع المميره لقصيدة الحدالة على هذا الصميد المحدد بالصبط، أقصد حروجها من وحدالية الدلالة ووصوحها إلى طلبة الدلالة وتعددها وتشالكها وسأكتمي بالنهادج الثلاثة التالية لمحمود درويش، والعدد بنيس، وأناقش كلاً منها بالتحصار شديد.

درويش، والعدد بنيس، وانافش كالا منها بالتتصار شديد.
وبطير الحيام
وبطر الحيام
عط الحيام
اعدي لي الأرص تي أحد مع
وابن تحدك حتى النديد، ال
وحدا المساه دهب
ونحن لنا حون يدخل طل إلى ظلّه في الرّخام
ورّشه مدي حرب أعلى نصي
ورّشه مدي حرب أعلى نصي
ورّشه المياء الذي يتعرّى أمامي كعمع العنب
ورّشت بداية عائلة المربع حين تشبّت بالمرّد

ولي أحيك، أنت بداية روحي، وأنت الحتامُ

يطير الحيام عِمطُ الحَيامُ . والالا

حين أغترت

ليست الصور التي يتناسج منها هذا التعظع أكثر الصور في شعر فرويش ثراءً، كيا أنها ليست بين

أكثرها قدرة على التركيب والصهر والتحوير ورعم دلك فانها تمذم سنودجاً متميراً لتحوّل الصنورة في قصيدة الجدالة الى بهة فياصة بالطاقات الإبجالية، والطُّلِّية، والاحتهالية. فعن رسط هذه النعمة التمويمية الثريَّة، التي شمع مدرجة عالية من الوصوح الايقاعي ، لكها تملك سحراً إعرابُ تسرب إليه النصل بليونة وروش وشيء من العيسوبة المعطِّلة خيسٌ التمشُّن والتأمل البقلتي، الناحث عن الوصوح والحدود العاصلة بين الأشياء، تتصاعد صور النص لتشكّل شبكةً تسبع حيوطها حول الحسّ المتعَّمين ما يكاد يشبه الحدر. ويستسلم الحبش لتداخلات وتشابكات ترشح مها فصاءات رداديه لا تتمير بوصوحهاء بل سيجي الأشياء فيها وتدرج الحطوط والألوان بحيث تمتبع الدلالة الواحدة، وتكثر الدلالات والثر بطات والطلال. منذ وأحلك جتير النعب ويبدأ الاسترجاء واجتماء المؤه المعربده وال وصباحك فاكهة للأعاني ويفتقد الدهن الدلالة المحددة. كيف يكون المساح فاكهة؟ وما ذلاك وفاكهة للأخال: "لم كيف يكون الساء، الذي صورة الشعراء بألاف الصور، فبعاء وهماء " بيده اللغة التي تصيف ال الساء بعداً حديداً الما وبحل الله فإنها نصل دروة النشانات و المداحل والحمولية مان الموات والأنساء الريامس دلك كله دحول وظل إلى ظله و الرحام الرحام" أن رحام؟ السد النص الحميل على لماح عليه الطل فحادً؟ طل جسام العاشق؟ وفي وأشبه بصبى حين أعلَن بقيري، تتدير حدود وحمات والمحدودية بشكل نهاتي يصبح الشيء بصبه واحر وثالثاً في ١٩٠٠هـ وفي التجانس بدر معت وبماتي من هذا الكثير والتعلد الم تصل كل هذه الحيوط بقطة تأوجها في الصواء الدهشة التي تستجل بدائناً بشيء من التعصيل. صورة الهواه يتعرى كلمم العب.

من الحين أن المعلى ويمرى ويسح المواه حصوراً باهراً في هذا النص لا يكاد يصبرعه حصور أخر في الشمر وهو حصور عتلف حدرياً هم في القصيدة القديمة وفي الشمر الحديث عامة ، إلا ما يمكن أن بعده في لعة أدريس الشعرية والصورة لا تؤسس المواه فقط، بل تحجه ما يسلكه أصلاً فيها يبلو أنه مواهمة جيلة تحرج المواه عن طبعته لتمود فتبرره فيها دلك أن اهواه عار أصلاً. أما ها فؤل ما يسب اليه يشكّل استعارة مركّنة المواه يرتدي شبئاً أولاً (دون أن يقال دلك)! المواه يتعرّى الان مما يرتديه وتندفع اللعة غير مكتبة بهده الاستمارة المركة لتحلق صورة مصاعفه المواه يتعرَّى أمامي كلمع العب العب يؤسس الآن، ثم يدوف الدمم ودمم العب، فيها يومي به النص، صاف صفاة مطفقاً صفاه الحواه محب المركة التأمن عميم المرتبي يمتد أيضاً ليشمل دمم العب المكدا تناسع هيم الحرابات الولد حالة من محب الأثرية الصافية ثني يوحد فيها المواه في عربه بالعنب في عربه، وبدمم العب في صفائه ومن المركة الأثرية الصافية المن تناسل مها موجة فموجه ومكذا النالي أنت بداية عائلة الموح ما هي الماد الموحة التي تناسل مها موجة فموجه ومكذا الاثراب فصارت والعائلة، واستاقها من حديد تماهي للمنات الموات العائلة، واستاقها من حديد تماهي للمنات المادة عائلة الموحة التي يكون فيها قد اعترب فصارت والعائلة، واستاقها من حديد تمني للمنات والمائلة، واستاقها من حديد تمني لتشنه قوة وأمالاً بالماء، في المنعقة التي يكون فيها قد اعترب فصارت والعائلة، واستاقها من حديد تميني لتشنة قوة وأمالاً بالماء، في المنعقة التي يكون فيها قد اعترب فصارت والعائلة، واستاقها من حديد

واحد الأمل الوحيد بتحاور العربة أو القدرة على تحملها مدمتي كان الموح، في الشعر او حارجه، يوصف جذه اللغة الثوية التي تشعشع داحلياً بالععالات حبسة متعصة لا تبرر على السطح بل تنفي حقية حلية في الأعياق؟

. 7-1-

عمدينيس:

x = X

تحت السعم العستي

إلى حيث الجمراتُ

محتدم بورود الحرمل

الجمرات

حلائق تكسوني بحيب الهدوا

ولكن

من يفسل

تجويفات الصوه المنشور

على شجر البوم

ومى

بمعابر شاحية يدبوها الالا

مل يقميد ماس

ولم يقطف جرحاً من غير طفوك

هذا الولع الفضيُّ يسر الباه

يعطيه فراشات

تتحدّر من أكف

مشقً عصفور قُرْحيًّ لا

يهمم إلاً في مسرح خيطته تُعلاً

تتأور فيها الفالاهس

من الحلي، حتى دون كبر تأمل، أن التكوين التحيلي كله في هدين المقطعين، على درجة هائية من الالتناس والاحيام والشعافية النصرية في آن واحد وهذه الحصائص هنمعة تدخل مثل هذا التكوين في عبال ما أسميته في دراسه أخرى ولعة العباب الاعتبالية ولعب على تواشح همين مع الاحتبالية والتعددية التي أناقشها في هذا المحث من وجهه نظر دقيقه. هي انتماه نقطة ارتكار واقتران واحدة في الصورة تسمح بتحصيص دلالة وحيدة واحدة محددة غالب إن تكوين والحمرات لعبف عندم بورود الحرمل والشّب لا يمكن أن يناقش في إطار الألواد التي تحتملها عده الموجودات، كيا لا يمكن أن يشار إلى آلية واصحة تقوم بها الحمرات بها يشير إليه النص وحلائل بكسون بحبف الصورة الكن أدحن التعبرات في لعة الاحتبالية في الصورة المتمثلة في عمل و عويدات بصوره المشور على شجر البودة ، حمى اذا تصورها عملية فيريائية بكون الصورة المتمثلة في عمل و عويدات بصوره المشور على شجر البودة . حمى اذا تصورها عملية فيريائية بكون الصورة بيها مشوراً كملالة في شجر الدورة المدورة المتمثلة في عمل شجر الواشيد الدورة المدورة المتمثلة في عمل المورة المتمثلة في عمل المورة المتمثلة في عمل والمورة المتمثلة في عمل والمورة المتمثلة في عمل المورة المتمثلة في عمل والمورة المتمثلة في المتمثلة في المتمثلة والمتمثلة في المتمثلة في المتمثلة في عمل والمتمثلة في المتمثلة في المتمث

وي المقطع (٣) ثمة بكتها عدم السكل بالالات بيدوره ولم يمنف حرجاً من بير طعولته لكن أياً منها لا يهتل ما في سما وعنف النور عن الشجرة من وحداله في الدلالة ووضوح على إن الصورة لتحلق عالماً متشابكاً من الابحادات وانتصبيات العقولة التي السالت رماً رحياً متلفاً مترابطاً، لكه رمن على ودخوج عتى لكأمها كانت شجرة تثمر الحراج القابلة للقطف، ثم التوحد بين الزمن المسلب والشجر والثمر في صورة الشجر والثمر ويعتمي منها الرمن المساب تبحل عبل الأولى منها فعل القطف، وعبل الثاني صورة النبر، ثم يدعم ذلك كله في المنازة النهائية فلم حرجاً من غير طعولته في الكن ما الذي يعيد مني فعل القطف بالصطاع الطولته ثم تعرف الحراج؟ واذا كان الأمر كذلك فلهاذا تتحل هذه والمكرة في هيئة عملية قطف منها، والقطف، عادة، حيل إيجابي الدلالة لتناتج ومثمرة وإيجابياً؟ ثم كيف تتم عملية قطف الجرح بالصبط، والقطف، عادة، حيل إيجابي الدلالة لتناتج ومثمرة وإيجابياً؟ ثم كيف تتم عملية قطف الجرح بالصبط، عادة، حيل أن الطفولة عرفت جراحها؟

كل هذه الأستثق، واستحاله الاحامة عليها بأي درحة من اليمين دون مريد من العور الى باطن النص الكلي، تطهر الى أي مدى تصل الصورة في بصيدة الحداثة في النأي هن تشكيل الدلاله الواحدة المحددة وحدق تكويمات على قدر عال حداً من التشابك والاكتباس والتعددية والاحتيالية

وادا كان لما أن نصف طيعة الصورة وتكويبة في قعبيدة الحداثة، باستحدام أحد والقوابين، الأساسية للاستمارة كيا سبّها البقد العربي القديم، فإننا ستطيع أن نظهر المبادة الشاسعة التي عبرها

الحيال الشعري والابدع والنعلة التي أحدثها الى الحاب المصاد غاماً، للحاب الذي تقف عليه الاستعار والمستعار في إطار هذه القوابل لقد قال الامدي، مثلاً، إن العرب استعارت الذيء اذا كان بين المستعار والمستعار له مشابه أو مناسبة قابلتان للمحديد دون إعراب الاراوات هذا قابون الاستعاره القديمة العالم، فإن قابون الاستعاره الحديثة هو أن كل شيء قابل للاقحام في كل شيء كل شيء كل شيء قابل للسنه إلى كل شيء؛ كل شيء في مشاول الحيال الخلاف، ولا حدود لما يمكن أن يمعله هذا الحيال على صعيد حلق الاعرابات والتشابكات بين الاشياء، أو بين مكوّبات الشعرية الابسانية في أشكاها وتحليفها المحتلفة إن الاعرابات والشابكات بين الأمدي، مثلاً، لا تكاد تكون شيء بالقياس إلى المسورة في فصيدة الحداثة، استعارات أن قام التي أدرت الأمدي، مثلاً، لا تكاد تكون شيء بالقياس إلى المسررة في فصيدة الحداثة، ولا شدو لاحة للنظر بشكل حاص بوضعها معرفة في التفعي، معربة، بعيدة، كها كان يراها الأمدي (يشع)



والزووالة الجديد



م ساء من الساميا من دواج دعيج ماسيدات الوجودية پاعتراف ای تیا افسیم افلا بگاه ينفير كفاب عنها بأو يطن عن الخاصرة فيهنئة ، أو تبغل مبرعية في فأليف ک بیا او ثامم فی طبالة حلی پسرخ الناس ال قرادة ماستدرون ، ویتسافی المنهوم كلاستناخ للا ورجوب الر للباهدة ماصر تسبيري ، فيردهم اوم الكان عانى لإيباني فناق برهسيسيع لقدم وقد أثارتها الوجرويلا مع مدأ بريقار أكل مقطين حاديه عن خصبتنام وعبداليا سزل مبادلها وغايشها عل كانت داده وقام المسام والمال على قادر مالقيت بن الملشيان واليان عولاء الخصوم من شراعي الكلاسينية ومن هم من الإدباء؛ الآن البيمان عد الذمب للاستسقة ولكنهم وذبنون بيادتهم في أفيد فيستني مومنيسوفة سالا برگر لامتستان وموقعه فی البجيم والمالم وماهدة أي يلوم به ديكون وجوفه مقبروغا أأ وربحالون في لألك مسائل عن من مسيم اللقسفة تاع الاثرة تصونهم أن القلاسسلة كنا أن الأميا الذي يدغون إلى ساولهم لبد للع مصنوبهم من الإدياء وحاصنة دري العليدة من حرلاه ، عدة الى ان بوسودية فد تعرضننات لخطة أخرى فى اللبين مصدره المهل ومرعة المكير فلا برال/ كثير من مالتنسسي -يتتدرن الراحيساردين هم مزلاء المستهترين الفصاق بذين يعسكمون في غلامي و قائدت التي تعمل سم الرجسسيردية في طريس " عل منهم من تتسورون ساولر غريبدا كالباهه عدر ويروح بين جاعة بي اللومتويين السطائي البنقل بهم من سابة ال بياية ولكن لاعظم بيزلاء بنا لسارم ش طاح للسفى والبيغرين ويستدهي حفا الألعاج جهسستانا كبير الايطال رما پشترزون به سازتر د واسا مد ستحالام عفهم للزاهم واوهام الصبي يراذهان التبرعس بقشاري الألك الماهي بايله برالاعطني فلحلق للهم أن متجابها وجرديون وفيالا مست وجرديون وان بالقدم ديه من ملامة ومبون هو الربودية 11 ولا يمه مؤلاه من عضوم الرجوديين الدين للصدمم بي هادا كادن الواسما أشرف بهم لا يهم أكبر سما ويسطى بهم أن طراق philippings date it inthe

بمارضين أمله مانمارشيون آو پڙيدوه

عا دو شون عن عمر

وبدأ بجدر يصدد ال للبة اليه أت عدديء لرجردية مستسعية اللهم م تصبيها والاسطلامان كالمسبة لها ولإكرال علاء غبادي تكنسن عل بعض كيار الكتاب من الغريج. المطهمونها فهما بيمد كلار أو فلبلا عن الافيطنة وذلك لأنهم لم يساتسارا في بحلهم أو لاتهم محاروا في حكيم هي سوء فسده وإفيد فؤلاءهان عل الوجودين من بتقريون اليها من استعاب الماهب الإحرى الهدامة الالموضيسيسيوية والسراطية فيصيفون توعه مي طلبته ابن الرحمسودية وبإن مناهبهم وبهدا يسفى كل بريد أن بلف على الوجودية ان يقرأ الاستجابية القسيم دين ال بقصر هل القرائة فنهيا أوان يستقمي الي قرادلة ثم الرسنسيع على الاخلام الأدبيم البارا منه كثر البطيير مناوتهم على وسيب لدو المندر اليه -

وفيل آل بعرقي أره المستسوم الرحوديين وده حلالا، فليهم أل حادود مايلسم 37 آلك ((المالي في الإاما عليما الرامعيلي أليا و المواري للوحودية عرف مراق من الراب

11 20 5 60 100 100 1 الإنساني مر ٥ وټاد ان وجود برخي لاستاني ميابر أوطرد الابينا فوعره كي ما محدود بيكان وسالة ساسينية يبأو لبها مطبها لجاه ما يصبطر علية ان الرابان ١ كاما الرامي الالسبسادي فله مَن أَطَرِيةً فايسلطيع أن يعري بها نفسه من ناشيه لـفكر فيه ويتأفذ له موقعا هيال حاشره كي يشرع في صنع مایرید له می مستسلقبل آ ولا پسیطر طیه مایجیط به عنی طرامل منظرة فظلمة والا ميان تنيييك من lything of The their out a ferre بدا يوضع فيها ا وفقد الرية سأتقة في طبعتها لإضحما ولاستسباب ولا الدراعي المعطفة لأى عرجمها الإعسان خاته فاذا شرفت في واجب أن عمدت نتسن لدية الزان وحدق الأكر فيهنا الله كَانَ عَمَّا الرَّاجِيِّ بِنَجِالِرُ خَنِيَهُ رَدِّ ما مستعظيم ، وما أذا كانت للقاية الساري عايبلل فيها من جهد دون ان تستطر طوالدراهل المحيطة بي سيطرتها عل الأدبياء " فإذا أكنت المستسلس حيلاً من واستسال عللاً فإذا ومدي سی نمس فیت ۱۵ کسی منظم اق اتابع سيري حتى اللبة - واللب حين البكر بابي سايسر من الومنون بيها لفلل مااميل عقلا أز المستندة الجهاد يقتل يتحاري حاويد لفرائي

وبيس لامريء ال يرقم الله أم يكل الى أميدها هتى أن أميتير على السنسيم ولو خطرات الله لم أكن قه المهيث وأراهيها المكي وكالكا لا ولعاه في اسر الإعداد ، لعددت لإدفي ألهم بالبراز الركل دافانا وسنبدى الكور لانصل في ددى تحن لهذا العصلاب في سَبِيلِ اللَّيَامِ بِرَ مَنِي _ وَعَفَرِ مِي التَّعَرِهُ عِلْ الِأَلَّهُ مِنْ أَسَكُمُ مَانَ العُلَابِ فرق ماستطع لحسة او ترعي نهدم تعناصر الفاسة يخلق في الاستسالي عايدهوه الرجوديون و بالطلق و ليما تجسيسند للنزه من مراكلت ، وزمليه فالمستشرف والإلقرام والهاالرام كرم نصبه عن التحيار بية يعلية علية كل مواقب عن مواقلية ... إدانو القرام ال وحيد بالقسيس التي ماطوم له ماغه الأخلى السيسان التي ماطوم له أعلى اليسيسة عن الرافي ه فالوطنية مقالا عند لوطل فواد للغربية كر أنك في فيسيره دين فتوي معة to design of the Part هو كلاي مهور رومندان هيء الالجه ١

رئيس تهذه الدائية عندام من ممنى سوى خرية الإنسان ، وهي اساس بلا يشعرون البه عن المستة حندالية ، وها يعمرون الرحوديون الأشد حالات حصوصو الا برى هلالا أن أن هي هياه الا كانت حريه الإنسان الماسا لا به يدفون له من عبادي، فتلك الذن الردة دراعة المريبض الموضوية أومن حجود بعير و در المن المراحد المسالة .

فاقيه الإنسان مصدر الأفعيسالة

من الخصيصير و على والمستان ؟ وأين لأبن صد الأسرة و خبيمح م أوطن وأكثيرا عا يرند أشد ، توجومية خدد بماني في مدلاتهم ويسددون اهد النكير على القبار علد الذمب

والی ا یحدو سے ان سان موادلت الرحد دایان همای البیلاد

سب الربة العسروية المستفالة المستفالة المرافقة الرامي الداخلة الرامي والكتاب الرامي والكتاب الرامي والكتاب الرامي والكتاب الرامي وحسب المرافقة الرامي وحسب المرافقة المرافقة

ولكن غل الديكون الراء مدارما ي بكل مايحيط سولته هي ولالم و ولالتنشق الرية الال لالترام: وبدخل في معنى الأكترام لحقابل أكل الحيطا بالقرقفيد فعطل علياشره سنتركه القصروع حياله ١٠ ولكرمه، اختالق الوزير نها عند الزعودين الإنها طبطه فليسنة عراد بل البدة في أكل موقف عن موافقة عل حدة + لهر رحمد لايي يتمسلل فيها د ويرسم كيف يتصرف فيها لكانه بكتفينها ويخللها خنتا حدسه منبدأ الدير الماماء بجرده لايكنستغي وجده عدم الوجوديين في بوحية سكرال الإسمال وتعداده طريقته عن الإغديان فتر لايد في آق مراتب بن الإختمار الر الشروع في الدي يتلب يتطعلم to it shows the state of the والمريد بدلاد مثلا سننمره من يغفى لكناب الرهوديين دو تعطنب الإعلاق من المرة ان يكدم ارطنة - والكنيسسية لانبعده بالحبيان للغنارة لر الرفكرة الوطن الرلاد للتدنية إلى الل الراموقة وقد الدائم كل س تفارنوا مع الالمام هي السنهم بألهم كاثرا يريدون اطع بارسیا ۱۰۰ ویانهم در دو ای یاسمر استام والمیسمد آبا والطام ۱۰ ولکی المسالة عظا عن عمرفة عايمتكن ال يعلد به فيما يسمرنه السلام والمدالة والنظام فال يبكل الق حامة حسنؤلاء الكعاراين مع العفر الإباسم فيبسدناه ومديد وفرجين يبا هده تستجع و التجاملية الرية لاحيرة الرجودية دغرة ال الهسيدم ، والكنها ومرد لبيناء والإسلاح و ويصحر كل مايه دون كه من حيد في جانب عم و محليم عدر د و المعاد الرجودية بكل ولفائي الإنسانية التي الرفق أن الثقاد الإنسان فايه في لا له عن طريق الراط مراطيره للبحين إيرام أعلى ذلك ي التطبيعة بالنفس با ولناهد لمبك حتالا عاطريه في بسرعية ومردبة مترجها والألواء اع المدية 4 سيسول على تراود فيرق بدينة قد كار آهنها الل مايد

فطرفوه مفيد والكن حديثة معاسم

in the court total involution



رحم دن غر لا باهده فاهر فینسته در نید ۱۰ وه حم مترضوی له دی نفس دی لادو ل والاشتن ۱۰ دستمیم مثلاً ای دند آخواد دی حضنته پی می در داخل گذارت

، أو باتى يوم تنتين فيه متاعدة ؟

- حبربياتي هذا البوم وعد فريسه

متعير منهذا أحراز الكدح لايشبط
و تحا لانفسية ومنضيات (يمن الاحرى
عني عابال من خلاق وسنضيد المعالم
مثلا عظيما فامرحي على المتلف في
المد لم تعاني دعايتاه فية ؟)

الوام الكي يابيدا للك الطبيعة الم الحين ماميدا

كر يضجد المسار ويوحيك المستبل

الدينة الراسوارة حرطاء ويختصب مساساتهم والمرا المدام الأكاوا والم الجدية عنى التبيد والأطفال والتبيرخ عنى كافن المعتسرون في المسارات الساعدين من الرحيبال المد احراق وقد فرزوه التلك التضبحية بنجاه الرطن للراء ولين لماول لمدي للمست ان دلك نفرار بعسها واتنى الجنس ب ان فينا قد يتم فيا لم يجلبك مثنه يعد في بكان أغر - فقد طريب الدينة ملكها وافعاد العاس الدايمسسيروا أحرارا ليعداء وكنظرا للاعلنان الإمرى بعيرت هلوها الإمل 🕝 اخال عامي ان تنظم ، وقه وحسيمت بر في في عدمه البرا المجر الراطي والمح المالم ال قبيلا لجية لبك البي الايب فلسباله ماليمية الأكال المرابية ate and a service of the said لريضتان في رجي الالترين ا فطرائق مديال جن الإحلام الأنفسهم ، وحير ستجرن مداخل يجسمون فل الرب في مسيق بحريم الوطن ولكل يهجوعهم يقا واحدة فل العدو الدي يحاسرهم فالوسسوغيري عمد مايكربون س مند اللجة لاختراطية في حللة وفا بالترجيسية كل حوقات في عواقات للدريفية المنبة وهم ببترن العندبه كلها بالدم الإستنانية القن نبل عل الافراد و میآنهم د ولا یعلی طرد می واحده که پخترهنه می سنتانی احتی المرث بقبله لايصام الريحرق يبته روي اداء هذا الواسية الأحسامي بدافات قراب معرعية و دولي عدوي السند ه سدرتر رازان طيسة الشفاس س اجلال الملايضة الترسية ـ وفتك كل ملهم عن الأخر عن سنة وهادنية وحالته فني يولاني خيل منيل له ال مرب مله التوع من المصيد في البرنان ومن لتأكلمها رئيس الدرمة الدي ستطيب كبرج بمسكنته ، لاعن

طالب يدرس عليه يحب بلك عساء وهو لهده البول عليهــــه عن رئيس القارعة ، وسيعمي لدلك في حسبل النوح مبرداء لم شابيا فبعرف النبتة لايخاف داريه حرابه من بتعاريب والجرا صين عابط المارق في الكاومة لسوق مع الأعرين فلكل متهم من ساله طاسة مايجنه فرمزتك عفنتك من مراقب الأشرون،وأسمونهم حييما في اول السرعية عبيمال عني الخط البده مرفتهر لكبهم لايستون أن عمروا على طريبة النفر بدر لدجهم عرزستهمة رهى الإستطالية بالتبقيب والمطار اخلاد وزيبة بنظرات سناخرة مستهترة ولكن بتكرر تعديت ويحس مدهم بابه من رشاف با پستسري ولالته يتومثل نجيئة أن أن طلب متفسية في النافلاة للمبيح مسينجة كالمسر

ر حی انترت اق ب بعدی از رمیان قل زملاله کی لا ب بعدی از رمیان قل زملاله کی

السلام ويداب الأنال في المدسية البادير دن الأسرق لم التسبياح بهؤلاء واللمسل الربع المطر لتآبي من كسرسية) درسة للطعمل من اللبنة عالمران لايفيد الإغاب في على، ولكنهم بتردنين أياسرن عن لمستمحتي المربيد أم الكديرين على العدانهم الكذب لإغط الليهم فيه ٢ لمنهم عن إرى له فالهم ال يخفاران المرت أبطل مرقعهم مشروعة - ومنهم من يري ان پيماگرة الخروق الأأخى أينجوا بالضنسبييم فيتنساهوا الجهادات ومن الأربع من مسترهدري ألذى يغطس الزعو بخاصة لة يفتناه عن فقات القنمع في كفل السمى لا لان التلك ممانا في بالله - الأ كان من الواحب أي بلتل د بل 1944 واستساق في ان لفله نه كان في كبرياه لا من وطبية - ويعاوض ١٧٠ مرون بأنه ليس لنه دن بحتار موی لادنية له ولا تشيعية فيه ٠ - ويطلبسون بينهم عدال بری قبه ساشی اسا اقی Street Personal case then be وحبيه علم الإعلاة للدلالة عل حطأ عن يافي إن الوجودين فرديوند بالاستنساري للبعة الاستباعية في القساميم وأدبهم الالام عل الكيشي هي وللله الرَّ (لهم عن حالت يتدب الإيما كلا من غيرهم أم ولكل الوحسارديين

يقرمون هر الإنسان ان يسطف من إل موالت على ماله عن علامسات وعلبه اق يراجع نفسه فيسبط فروه الأجاد خبسه إذ في خرائب فه ولاهي بته تبديل بالقد من قرارات ، وبدا لانتعبب الرأ الفعيد من اللاهب ولا لبابلة بن خطر نصا بدراتها بن لسب كانته من قراران في خرافليه عليسه وهال فرق من الفروق بأوسريه تكابرة لتي يادنت فيها الرجبسبوديون هي القبيرةين أ والمصرمة عبديدلا بني الطرقين ، ولا نصبح عثل عادا القال للافاصة فيها - قسارتي يرى ان التسبيرينة بقعب العراء أبا ألعرق إدامي كانده الدي تمنع بجبردها البطياد وستعنايا الن رجهة أحري بحلل المبرعيون عن علم المرية التي بدائم اليها سارير كستاني واوالا معم (علم به رحم لاحددد ك لي اللي اللي حريم بي على ال المجتمعيان الطبقي كان سماع ما ١٥ كتب بي للانسسيني أو خيد مرادولكي الوجودوي الإبتطاعون 31 P ا سند. وبدير لباعجم د لنظر

ما پشار السام الواقع في المالية و عرد المسا این قبله فرههای نسانیه است. و **لهر**و خد واستنة الإيالوجودين واللبوهين واخدال يبنهم على شباء على الرغم فعا يتوسيهم عنشى الكتاب من شبه منطحي بين القامس يحصره في أن أكلا ملهست بلبع الناق الأدق لقمر صد عون لر أون في الليم الكالدة بجرفة في لانها د وماد الإلباء الإهسسير هو تنادفه البه الكالب للربس خربيان نفدا - وهو من الله خضوم الوجوعية في فراسينينا ، وهو يتهم الكتاب يقيدانهم وسالتهممي بعدرا عي تمادل لن أليم العطبة والإسمستدنية الأعلا كباريديا ملمسيسيروا للاالة أأريرى الوجوديون وهررأسهم مناراتي البددود يندا توسرين لكناب طبلة مستهلكة ل المجتمع فاللاعابة المماعة الأليشريجور لكائب ب بنام حمل في النبع المالدة بيتما يجدار وطنه ازمة أو يطوفن هرجا لهدم فيه حدد الكيم على يد الاحداد

وفدهر سارا مقلالكاكم الامريكي الرياس المريكي الدور بالله الكان الهيم كان القيم المامريكي المامر

صر مدورة للسياة وطفكر في المسر المدينة ومتدركتها فرسل مشكلاته المي لذا أن تسم صنا في المقيدة غلد الرسسودين، في المروف لين الوجوهين فريقان معتقدون وغلج منتقدي ومن سؤلاء سدوير وترسم وهذا هيتهم هفت المسلان لكناب المسيحيدي ليالورب ، غل انطالاتهم في وقاب لاتصوا ان لكون ميسلان الم وسبايا لاد عن ليال غير، معد بنقراء -ويكني ان لقرر هنا ان عرب يوسودين عن وقارا بان عليدايم وفلدمتهم ،

والله فالمراك في أمر المفتيسيمير لأأم بإن نفسار للأسب الرحيسووي اللسلم • إراق بنا ان بورد منا كلية للمساوف أتوجودي النشرار أحياستو عن دايه في سادار طفال . ماني السر كتير فبنة الإدنى رهو عق مستقة والياسمنينة من الكريمة الطبيباني بالكلاسيكنة بفرضية وعلى عثراكام بالترامى للنبة نلسرج وسنسب للبراقاء البرسةان بثلي وبا لنبدي فنها من وون - واكتهد أكبه المستعبة بما له من ثلاية والسنة والأن سناري الدر برق لايطيل أما من الله دوسي فقى البريطة وحدما اللقاء دده وس عَلَى الْقُولُ الْ سَجِّةَ سِيَارُكُو في وَلَكِ لاللهم الا من ليس لهم عن وحبسة بمسوم أساس من تعليدلات

عن أن اللسنة بي ماشيها اطويل لم الأنف يجمره في هيسية الكمان ا ولا براق شلاف دين توجودين كالخلاف بنهم والان بالمنهم مماماتم المصبوع وما فردنا ينفاط حق الا ال سرخي ينطر راحسوم وحروان سنتي مدي صدلها من فلسفة الرسوديين 🐧 فيسو هدو التبسيسية حق النهم لاترية بدأك ال بدغو بها ولكى بررة أن أساعد عل فيمها أيحكم عدية مي يحكم عن بيعة ، ويهمنا خداصة أن يحائى أدب ترجودين بباهو عدير به من المناية واله الرب المسلم المست هر فایة استانیة - ماد و توخیرهاه لأأي علاطب للني يعتلف مطلبتها في نفقي في كلير عن المناكل ۽ وقد الفاهرا هم كثير عن أرده سنست بقيهم مي القلاسمة والمتكرين المتحساران معها وتأثرو يهد ، وأغا أن يتهج علمه النهج فنقرة لتوجودين ونفياه متهم ونحكم فليهم لمله ان خرفهم خسستي عمرية وهد عاليمد في السنارة ان يخلبسبوا عل ذنك الأدب ولالله throws black the barries in 1,0140

ه کید شیم حالل ه

فصول العدد رقم 2 01 مارس 1983

الوحدة النصبية في "لياكي سطيح" فدوى مالطي_دوجلاس

إن حافظ إبراهم كي هو واضح من الله وشاعر النبي ، مشهور في الغالب بشعره ولكنه أف في الدر تصاً مهم جداً وهو وليفي سطح . وسهم في هذه المراسة بهذا النص ويقيمه ، ليس فقط كرات تارخي واحتاجي لكن كترات أدبي أيضا وسوف نئيت القيمة الأدبية بعطيل يوضح ما وحدة النص من جهة الترتيب ومن جهة نفعان إن هذه التحرية الأدبية موف تقوضا إلى رأى جديد يصحح الآراء التقدية الموجودة حاليا بالنسبة فذا النص وهي الآراء التي ترى ـ في دايال سطح و ـ عملا ادبيا ، يظهر كقطع متفرقة بدون وحلة نهية . "ا

وصع حافظ إبر هم هل الكات سنة ١٩٠١ . اى بعد رجوعه سنة ديال سردان و بعد وفاة الشيخ محمد هده عام واحد . (١١) وتقس حيث ديال سيلح و مر خلال سبع يال ، ويحكيا راز مصرى يحرح الناء هذه الليالى ، وفي رفقة صاحب له ، للاستراع إلى سطح وهله هو ما يحصل معلا في الليالى الست الأولى ، في اللياة الأولى يسمع الرارى صوتا يسبح الرحمى ، فيدهب في أناء هله الصوت الدى يناديه بألقاب تصفه وصعا دقيعا ، ثم يدعوه إلى الرجوع في البيالة التابية مع صاحب به قائلا : «فقل عبدحيث بدى يبيك البيالة التابية مع صاحب به قائلا : «فقل عبدحيث بدى يبيك هام إلى سطيح ؛ (١١) ويدهش الراوى من هذا الحديث فريتول في نصبه إنه يسلم الدمون بالرجعة أم

وقی اللیدة الثانیة برجع الراوی یلی نفس المکان ، ویلتی ورجلا نعرفه ، وهو تجسس حائرا فی حل مشکله نه ، وعندما مرت سعینة علی النین بجواره تکانم دلک الرجل ، فدعاه امراوی یل رؤیة سطیح ودهب الاثنان ایل مکان الصوت ، وانطلق الصوت ینادی

كالأمس، ويبحاطب صديق الراوى مطيحا عن لأمر السك كان يضايقه

ويتكرر اللقاه نفسه حالى حقيقه الأمر حالى الليالى الأخرى ، فيا عد سيله السابعة . أى يذهب الراوى إلى المكان وياتي يرجل لديه مشكله ، ويدهان إلى مكان الصوت ، ويتكلم هد الصوت عن الملك المشكلة وص اخدير بالدكر أن الاحظ ان حواراً مجرى بين الصوت وشخصين الترين (أى الراوى وصاحب له) في بعص الليلي ، ويعتصر على هذا الجوار في بيالي أخرى على الراوى ومرفقة يستمعان إلى كلام يدور بين أشحاص موجودين ، إما في الشارع أو في محل أخر وستتناون بالتقصيل هذه الحالات فيا بعد

اما فی اللیمة السامة فیحرح الراوی کادمادة لینتی بالصوت ؛ لکته بدلا می دلخک بری فی ملکان قلاماً مراهقاً معلی له آنه ولد مطبع وعندما بسأله الراوی عن لقائم مع سطیع چیپ الولد قائلا ، وإنه بشیأ الفاء الحالان ، وقد انقطع عن کلام طلوق ، (11

إذر بس مام الراوى إلا أن يصل شيئا آخر وهو الدعاب مع هذا الولد المحبِّب الذي يريد أولا أن يزور الراقص والملاهي الموجودة ال الاربكية

وق أثناء طريقها إلى هذه الصلات يلتقيان برجل مسكين ه مسيء الحال ، يبلو من حكايته أنه فيمحية السياسة الإنجليرية ، عبدور الحديث بين الثلاثة ، وبعد الانتهاء من الحديث بلعت الراوى مع ولد سطيح إلى مرضى الأزيكينة وبعد ذلك يجولان في البلد حيث بنعرف الولد على الأخياء والبحلاء ، وعلى الأصواق والمعادات المنجوبة من الكتاب يقدم لنا حاجد إبراهم شحصية أخرى هي فقي كان تلسيل هسد عبده ويجرى الحديث عن همد عبده وأفكاره في التعلم ، وأخيرا ينصح ولد سطيح الخاصري عن أحسن طريق تبعه مصر بالسبة إلى التعلم والملامى والأجاب .

إدن، عَمَى أمام يُصِي ذِي تَعقد أدني , وأوب سؤان يجب أن مطرحه هو عن النوع الأدني . وكما هو واضح من عنوان الكتاب: ه لياني سطيح؛ ، فإن لدينا ريطة ما ، تصل بين هذا العبوال وكتاب وألف ليلة وبيلة: , ونقد أشار إلى هذا عبد الرحس صداق ال دراسته سنص ، عندما قال إن حافظاً إيراهم كان في صباه وشديد الولع بقرامة وألف ليلة وليلة ؛ وأن حافظ لو أكمل هذه الليالي البلغت وبيالى سطيح و التي بهي أيدينا البوم أنسائيلة وبياء والله والكراخ بالأصف م محمل الناقد هذا الرأى إلى أيَّ مائين أبغد أمن اللَّكُ وَ وليس للديد حقى الآل دراسة مقارنة بين « بيالى ، حافظ وك: ب ، الله بلة ولينده . أما شكرى هياد في ملاحظاته المهمة عن دليالي سعيح ا ال والقصة القصيرة في مصر و فإنه يبحث أبض مسألة الرابطة الأدبية بين وألف فيلة وبيلة ، ووبال ، شاهر النيل ويقول . وعلى أن الوحدة في ألف ليلة وبينة _كيا هو معروف _ ليست وحدة اللهله بل وحدة القصة التي تنورع على بال كتبرة ، وتسم في النيلة الواحدة إلى قصة حديدة أما عند حافظ فالخياب القصيص محدود، والنبلة الواحدة تتألف من موضوعين أو أكثر لا اتصال يبهيا . . ولا جامع بحمم بين الوضوعين افتلفين في الليلة الواحدة ولا يبن النيلل التتابح إلا أمها جميعا صور للحباة والأحلنات كيا عاناها حافظ وأحسها ه (٨) . وأن نتكار الآن عن الوضوع المهم لذي أشار إليه شكرى عياد ، أفي خامع بين الدين السبع . لكننا سعرجع إليه ألناء

أما پائسبة للمقارمة بين التصبي اللقيس أشار إليها كلا التافدين ، فيمكن أن ماركر أن هذه المقارنة يجب أن جم ليس فقط بلنوضوعات و لاتصال يها ، ولكن مسائل أدبية أيصا وردا شرعا في ملاحظة دور الراوى في كل من العملي الأدبيين أى دليل سطيح ، ودا لها ألك إمد ويلة ، في أقدمها نجد راوية ، قد تلمب عمل اختلافا كبيرا بين المصبي في أقدمها نجد راوية ، قد تلمب دور مها في إطار العصبة ، ولكنه لا تملك سوى دور الراوية في القصص الأخرى ، فهي تروى الحكايات ولا نشترك فيه ، أي أن

دورها هو تمالا دورً حاله ، اما دور الراوی فی ولیافی مطبع ، فهو آکار نمفیدا . إن الروی عند حافظ بؤدی دور ادراوی اللدی بجمکی العصم للفاری، ولکی له _ فی الوقت نصم دورا مشیطا ، بوصفه شخصیة مشترك فی مطور الأحداث فیلذا الراوی وشخصیته _ فی اللبان _ هما الشخصان الوحیدان الوجودان فیها .

وإدا أرديًا أن نقارت بين وليالى سطيح و ونوع عربى آخر و وجدنا أن دور الراوى بكفيته النشيطة بمائل دور الراوى ق والمقامات و وهذه المقارنة نيست مقارنة جديدة فقد طرقها معظم اللهن درسوا أصول القصة القصيرة و سيت توجد هذه المقارنة في الغالب و يوضعها دليلا على تأثر حافظ إيراهم بالمقامات (١٠).

من طمكن أن نتيت جدولا للنشابهات الأدبية ؛ مثل استهال السجع ودور الروى كُخَالِم وكمشترك في الأحداث ، كما أنه من الممكن أن نشير إلى الاختلاف بين النصين . مثل وجود القضايا الاحتاج والسياسية عند حافظ إبراهم ، أو استهال ابن سطيح لليه في الليلة السابعة ، وهو استهداك الابرجد في المقامات التعليم .

وغا لاشك ليه أن حافظاً إبر هم وجد إلحاماً هميقاً في التصوص الأدبية القديمة ، وكانب له معرفة بالأدب العربي شعره وتثره الأدبي ولكري هما يتصلي بالدؤال الذي طرحاه عن النوع الأدبي ، قما لا ريب فيه أن يتحال إلىه به ليالى سطيح » ، وهو «حدست عبدي بين هشام» تصديق حافظ ، محمد المولحي (١٢٠) ، والتشابه لأدبي عن هذه حدالة به يتجاوز النقاط الأخرى التي تطرفنا إليها ، وهو مذكور عند كل القد ، تعربها - بحث المولمحي (١٤٥) وهذا الشاره بس عرصيا

فأولاً صدر معى حافظ كا قلنا سنه ١٩٠١ أى بعد ظهور وسدبت المرابعين كسيسه في عصياح الشرق ا أما الأمر النافي اوم الأهم ، فقد أعيد حافظ قبله من كتاب زييله المويحي (أو بالأحرى من سلسته) ووضعها في والليابي و شيراً إلى أصلها الأدبي (١٩) وعلى هذا الفط يستعفل حافظ المتعطف من المويحي بنقس الطريقة التي سلكها مع ملفنطفات الأحرى للأخوذة من معوس ديية مختلفة وسنظر بدقة بل هذا الأمر فيا بعد وبناقش حافظ ـ ثالثا ـ في الليالي تضايا اجتاعية تماثل تضايا وحليث حييس بن عشام اولقد أوصح أكثر من ناقد هذه القصايا (١٩٠٠ ووبا يسمل بالمشكلات الأدبية نقد لاحظ روجير آلان (Roger Allen) وأشار شكرى عياد إلى وجهة الشخص الثاني أن كل من العماين : وأمار شكرى عياد إلى وجهة الشخص الثاني أن كل من العماين : أي مطبح والباشة وقال الإعادا كان طويعية قد بعث من القيات من مودد الحيل الماسي الإن حافظ قد السول كاعدا من المعالدة والاناء

ولكن عليه ال للعب الاتجاه إلى نصى فالمث مشابه ، لم يفحصه النقاد ، وهو شبطان بتناءور والأحمد شوق ، إد ستندعي شوقى ساق هذا انتص ــ شخصية من للناشي . ولكنه تجتار ماصب أبعد س

الماصى الذى يستدهيه المويلجى وحافظ ، فيعود إلى الماضى الفرعولى ، حيث يعتر على الشعر بتناهور ، وقد طبع كتاب شوقى منة الموعولى ، و دحديث عبسى بن هشام ، على السواء (١٩٨٠ ولكن حافظ لم يستمر من نصى شوقى أو يشر إليه كه صل مع المويلجى

ويمكننا والاسترسال في الحديث من هذه المتشابهات عكما نسطيع أن صعل حس الشيء فيا يتصل بالاحتلاف بين النصير. لكن دلك كله أسبوب مبكر في البقد وستعلم ب بشكل عام - أن المخص التصديات المشدية السابقة لليالى مطبع بأنها نوعان، تضبيات تركز على عنوياته ، ولكننا في هذا التحليل منظر بدقة في احادين معا ، وأن العلاقة يبهي . وذلك لكى تؤكه المسات البنائية الخاصة بدوليالى سطيع ، من حيث هي نص مكامل صياعة وعنوى ، ودعى البكامل الملتى بجس المنص وحلة أديية ومعروة في الوقت نقسه .

وبداً التحليل بالذي الست الأولى ، أى باللبالى التى يستمع فيها الراوى إلى صوت معلج ولقد كان معلج عكاهر معروف كاهناً في الحاهلية ، جاء إلينا عن خلال سيره إلى هشام وكتب الأرامين هنه ليس فقط ككاهن عادى ، فكن ككاهن تب بهوة عبيد لما هناه ربيعة بن نصر إلى تفسير رؤيا عجالته ، ولكى يطمال ربيعة بل المتاوين فإنه أواد شحصاً يعرف التأويل قبل أن يجرف هو الرؤية ، هجىء يسطيح ، ولعب دوره الهم الذي بجرفه الآن آ ، ولقد كان لسطيح طاقة غرية في استحلاء حوادث السطيح طاقة غرية في استحلاء حوادث السطيح في هذه أمركان د المية في رس الماهية ، يصاف إلى ذات أن النبر الدى حدد المسطيح في هذه الحكاية هو بادرة أس

هذه هو إداً وجود سطيح الثاريجي . أما في يتصل بانسب الذي دعا حاظ إلى اختباره شخصية في والدياني و فستطرق إليه فيا بعد

نقد تكلمنا سابقا عن الرحدة النصية في دلياني مطيح ا وسبحث فيه على مستوى البربيب ؛ أي مستوى توريع العناصر ؛ وهي مستوى لدهاني دها ، لأن وحدة التربيب تعبر عن وحدة المعافى والمكس صحيح

والعناصر التي تدل على وحمدة النرتيب ... أن أبسط مستوى .. هي عصلا الأمثلة التي تفود القارى، من ببلة إلى أخرى .. فق اللبنة الأولى بحد الراوى يقول الخدمة إنه سيرجع ضما إلى سطيح وسيطلب إليه أن يراء (' ' . وفي اللبلة الثانية حمدها يشهى الصوت من كالامه يقول للراوى ... «فلا تقطع حمك الزيارة ، وأذكر ما بيننا من الإشرة، ا ' ' فيود كل من هدين المثالين القارى، من لينة إلى أخرى ، وإن أفان أولها من جهة الراوى

وهناك وسيلة أدبية أخرى ها ارتباط بهذه الوسيلة البسيطة ، وتسئل في تكرار جمل أو فكر موجودة في ليلة ماءفي ليلة أخرى المثلا في الليلة الثانية التي يخرج فيه الراوى بل لموجد ممكر، في قول معطيح عن الرميق الذي مسجى، معه لكي يستمعا إلى الصوات ،

نقرأ _ في هذه الليلة _ دعوة الكاهي بنفس الكليات التي محصاها من سطيح في الليلة الأولى⁽⁷⁷⁾ _ وعندما نأق إلى الليلة السابعة نجد الراوى الذي يلتق بابر سطيح ويسأله عن موعده مع الصوت، ودلك بهذكره الفلام بكلام سطيح في الليلة الأولى عن كيفية مكانه ، وبكرر النس الحملة الموجودة في هذه الليلة عند سطيح ؟ (37)

ونستطيع أن نستمر في إيراد عادج من التكرار مع أمالة نشبه النوع السابق ، لكن على مستوى الحلاث بدلا من مستوى المكلام عن نهية اللياة الأولى ، كما في البيلة الثانية ، غيد الراوى في داره وهو غير قادر على النوع ، يقرأ أبيانا من ولزوميات ، أبي السلام الله والمرد القارى، وليجة هذا الحدث في كلنا الليلين هي تعود القارى، على النشاط وهو قراءة انشم ، وهذا يسمح تلفولف بالتلميح إلى المادة أيضا بكون غير قادر على النوع ، لكنه هذه الليلة الايكرد كلامد ها معلم المكون غير قادر على النوع ، لكنه هذه الليلة الايكرد ما قعده سابقاء بن يلمح إليه ويقول ، وقصيت الليلة على عو على المناه المناه المناه المناه المناه المناه المناه المناه أن الراوى قد يعهم عدد الجملة قياما على ما سيقها في النص ، أي أن الراوى قد وحداد النسل من مطالعة داروميات ، المرى ، إن هذا المال يشعر إلى أمسي الليلة على مستوى ما ويتبت أيضا أنها لا تستطيع أن نقهم والليلة على مستوى ما ويتبت أيضا أنها لا تستطيع أن نقهم والنابة يطل معي هذه ، الأنه بدون أي معرفة والنائع ما المناه المناه المناه ويقبت أيضا النه ويومية الني وردت في معرفة النائع مناه ويتبت أيضا النه ويومية التي وردت في معرفة النائع وردت في معرفة النائع وردت في معرفة النائع وردت في معرفة النائع وردت في معرفة المناه المناه النائع وردت في معرفة النائع وردت في معرفة النائع وردادة النائع وردت في معرفة النائع وردادة النائع وردادة في المناه المناه

وق خُفيفة أن هذه الرسمه الأدبية التي تخلق برعا ما من الوحدة لا تعدر كوسينة ربط مين بينة ثالية ها فحسب ، بل يضاف إلى دلال ما تؤديه كنوع من الصدى عطى القارىء بلامد بالموضوع بالرضم من احتلاف الفنويات في د سيان ، وتُخلق أنوع هذه الوسائل الأدبية تأثيرا أضعف من تأثير ناشامات ترضم المشاجة التي تظل قائمة ، ويجد القارى من رغش تغيير النظر بالإمار بالعقدة أو عضيكة

ويصاف إلى هذه الرسائل البسيطة للوحدة رسائل أخرى ترتبط التعقيدات الأدبية للنصى. إن تعقد النص موجود بسبب تعقد أسلوب التناول (Discourse) وقدينا في «ليالي سطيح » أتواعا عنطة غذ الأسلوب . وبالرخم من أن النص يرجه هو حديث المتكلم متقولا إلينا من خلال شحصية راو ، فإننا ستطيع أن تميز أصنافا عدة للأسلوب

> أولاً : كالام الراوى نفسه الدى يجيء إلينا مباشرة الليا كلام سطيع والحوار مبه .

> > اللتا . اخوار بين الراوى ورفاقه المطفين.

رایه: : الحوار الذي يسترق الراوی إليه السمع ، وستسبيه الحوار السروق

خامها :القطع الأدبية التي أحذه حافظ إبرهم من مراجع أدبية أو صحفية عظمة ، ورصعها على تسان الشيعسيات في «الليدل »

ولا الاشك فيه أنَّ يعاد القارى، من الحديث ، ومن ثم أثر

الحديث عليه ، يعتبد على نوع هذا الخديث . فمثلاً عندها يتحدث الراوي إلينا مباشرة في النوع آلأون بخطف سنزى كالامه عن رواية خور المسروق، قالايعاد في الحالة الثانية بين القارىء والنص يمثل تبعث لإساد للوجود في اخالة الأولى علما السبب لانستطيع أن تأخية قولًا ما في والليالي و ، وأن معلى أنه فكرة حافظ عن الوضوع ؟ ذلك لأنه عندما محتلف وأي الراوى ــ مثلا ــ عن رأى معليج لا تستطيع أن نتأكاه من أي الرأبين يعجب حافظ ، أو ما إذا كان حافظ يتحاز فملا ارأى ما ، ولذلك فإن استعال وسائل القص في إبعاد الأقوال إنما هو استعال بيعد حافظ نفسه كمؤلف ش عمريات هذه الأقوال، والنشيجة هي أن يناء (Structure) دلیالی سطیح ، پؤسس عل امتراج انواع الكلام ليقول ، أو - discours rapports إن أراهنا أن متعمل مصطمحات كليطر (Esiina) (۱۹۹ وكتاب حافظ إبراهيم ــ مع هذه التنبجة ــ يشبه كتب النثر القديمة تلك البي كانت تتأسس _ بالمثل _ على أنواع محتلفة للكلام المنقول وتلعب أصناف الحديث التي ميزناها أدواوا علتلفة ومهمة في ترتيب النص واسلمأ بالنوع الحامس ؛ أي بالقعام للأخوذة من بصوص أخرى خدا العبسطم قد أدخلت في كل واحد من أصناف اختيث الأحرى وخده القطّع تحوى الشعر والنوادر والتار والمدلات الصحية . ولكن على الرغم من تعاوت أصلها الأدبي فهي تلعب عسى بدور ف العن

فعلا في اللبلة المخاصة يمثني الراوى مع مرافقه ، الصحي ، وعندما يصلان إلى حليقة الحيوان يورد الراوى تصا من وحديث عيسي بن عقام و قدويلحي يصف قدر إحماء الرافة الكي ما الملاقة بين علما النص الملاقة بين علما النص الملاقة بين علما النص المدخل (embedded) والنص المدي بحيطيد أي كلام الراوى ؟ يبدو أن النص المأخوذ من المويلحي يحطينا الوصف اللي أراد أن يقدمه الراوى في عدا الرقت اهدد ونكن بيس لمله القطعة معنى في نص حافظ إبراهيم بكاهه إذا أم تفهم بالنسبة إلى النصى المنى يسبقها ويتبعها » أي الكلام المنى بجيطها والناب المحل أهما المنى المبلة في المدين على بيت شعر من أبيات المكلت » إعثل به نكلام المنى الملاقة بين النص الملاقة بي النص الملاقس والنص

وهكذا نستطيع أن تأخذ كل القطع الأدبية الموجودة في اللياني و وأن تنج تغيير التحليل معها ، أي أن تسأل عن دورها في الكتاب ، ويبقو لنا أن لها تفسل المنور كالدور اللذي أشرة إليه في الثالين السابقين ، والاشت في أن سافطا قد أورد هذه الفطع بدقة ، وبيس على تحو عرضي ، وأن لكل منها تأثيرا مها في النص الذي أدجات فيه

وإذًا استعملنا للصطلحات البيوية يمكننا أنْ تحدد العلاقة بين حدّه القعم والنص الذي شمعها ، ومن ثم تمير بين هذه العلاقة وبين

الملاقات النصية الآخرى, إن العلاقة ، هذا ، علاقة نص يفهم القياس إلى نص يسقد أو يتبعه ساشرة ، ضي علاقة محاورة تركيبية (- paradigmatio -) ، أى علاقة تبين لنا الارتباط بين جزء في النص يوجد إلى جانب جزء آخر .

وهذه الملاقة التركيبية الموجودة في النوع الحاسس تحصف على توع المعلاقة التي تصادفنا في النوع الثاني من الحفيث دوانقي أوردناها سابقا : أي كلام الكاهن مطبح الموجود في اللياني الست الأولى . وكما أشرنا من قبل فإن سطبح كاطب رفيق الراوى .. بعد الليلة الأولى .. عن موضوع بضايفه وفي الليلة الثانية يتكام عن المرأة : وفي النالية عن المهاجرين السوريين في مصر ومشكلة التعليم واللغة ، وفي الرابعة عن والروميين ؛ ، وفي الملامسة عن الصحافة ، وأخيرا عن تحسد شوق في الليلة السادسة ، ومن خلاله عن الأفضائي

وي هو واضح فهذه دلواضيع التي يطلق عبيها سطيح أحكامه على مواضيع اجتاعية أو ميامية ، باستثناء أحمد شوقى في الليلة السادسة إلى عدد الترحة ـ و رأي ـ ليست طارئة بل مقصودة وسطيع أن نئبت دلك صدما لنظر بلغة في حوار الليلة طراحه ، أن طاحه التي تحت سطيحا على الكلام عي جمييه ربيل يعالى الأم حرب على مقتل احيه بيد رومي وهم أن اخوار الذائر بين الروى وهذا الرجيل بدليه على حالة عاطفية شخصية فإن سطيحا بعد أن بنادية برجع كلامه إلى الانجاء السياسي، وليس يلى حزد الرجل الشحصى ، قبل اي شيء وس دلك أن الطريقة المتبعة في علم طوف وعات عصد على غويل الظروف التي تبدو شخصية إلى طروف المناوعية وسياسية ، ودلك ليسيطر نفس المنظر السياسي على الليالى المناعية وسياسية ، ودلك ليسيطر نفس المنظر السياسي على الليالى

وتلاحظ كذلك أن كلام سطيح بقع جائما في نفس المكان الرواقي (مجمعه) من اللياني . إن ناسنا حادثا ما يحس الراوي على زيارة الكاهن إما بمفرده في الليلة الأولى ، أو مع رفيق في الليالي الأحرى ، ليقيم حوارا معه . أي أن ترتيب الليالي الست يكرر على نفس الفط والعلاقة الترتيبة بن كلام الكاهن في كل البياني مي علاقة استبدات (syntagmatic) عملي أن العلاقة ترجد كملاقة بين نص ولصوص أخرى ، تلعب نفس المدور المحاصل أو كابعات تصية عطفة , أي أن العلاقة في هاء الحالة تشمل على وجود الكلام في لهلة ما في نفس المكان ، رواية وترتيب ، كوجوده في اللياني الأخرى) ولدلك فإن العلايث يلعب نفس المدور النسبة بل وحدة الترتيب في اللياني كلها .

يساف إلى ذلك ما تراه في كلام مطبح من علاقة معنوية عردجية عقد أعطاء حافظ يراهيم تفس الوظيمة في لباليه الست وهو النقد الاجتاعي والسياسي . لكن النقد ليس نقداً مطحياً بل هو نقد يشير من عبلانه حافظ إلى أن علاج المشكلات يكون من محلال علاج المجتمع .

والتوع التالى من اخديث الذي نود أن نفحصه هو ما سميناه به والكلام للسروق عدها الوع كما هو واصح من الأسم بحتوى فكلام الذي يسترق الرادي السمع إليه . ويتكرر دلك ثلاث مرات في والليالي و ! فني البلة الثانية بعد أن ينتهي نفقه مع سميح نجد الرفيق والراوي في طريقها إلى متزليها . وأثناء دلك بلتقبان بشابير ويستمعان إلى الحوار الدائر يبهيا . بجرى علما الحوار حول أقصى أمانيها . الأول يريد الحياة السهلة بدون عمل مرهق ولكي المثاني هذا أعلى أهم ما قيم هو التعم (٢٠٠) .

وطال اثنائي للكلام المسروق موجود في الليلة الرابعة , وأيضا ، بعد انتهاء الحديث مع سطيح يتصرف الرفيق والراوى من المكان ، وبعد قليل يعترفان ويسير كل واحد منهيا في انتهاهه ، وعند ذاك بلاحظ الراوى شخصين فيقرر أن يستمع إلى حديثها , وفي هذه مطالة يدور كلامها عن السعادة وكل مهما يمير بين أنواعها إما أن تكون في دشوخة السجادة ، أو دالوصاية على اليتم ، (٢٠)

أول شيء بالاحظه في هائين الحاكين أن خو ر في كل سبب بدور پین شخصیں . تانیا ، آن دلحدیثیں بعمان فی معس ۱۸۰۰ ، آی يلور ال بعد كلام مطبع , ولكن أهم من دلك استطبع أن تسأل عن الدور الروالي لهلمين المثانين أعتقد أن كالز مهما بمكس لأحر على كل منها تصادف كلاما من منائل شخصية تفور حياء مشكلة السعادة . ويناء على ذلك ، تستطيع أن نازل إن عبيمة عد الكلام يست سياسية أو اجتاعية ، أي تحطف عن طبيعة كالزم الكاهر ويستوى الحديثان من حيث صلتها باختيار المشتبل الهبي . يصاف بل دلك أن الاختيارات في هذه الرعبات الشخصية تتعلق عوقف الفكام ؛ إله تكون الاخيارات ـ عند الشابين ـ فعلا اختبارات معاصرة حديثة (modern) * فالثاب الأول يرعب أن يصبح دالرئيس الشرق ، للمحكمة اختلطه وتلميح واضبع إلى السكان الأجاب) أما الشاب الثاني ديريد أن يكون ومثل ذلك التلميد الدي وخول منذ عامين في مدرمة اللهندسين (٢٧) ، أما الشيحان فاختياراتها تمثل اختيارات تقليدية ، ال شياخة السجادة ، أوالوصاية على اليتم، اوحمي النظارة على وقف

ولكن على الرغم الما يبدو الما في الاحتياري من اتجاهب متضادين للحياة فإنه توجد يبيها وحدة معوية ولغوية إن الشاب الأول في الليلة الثانية يستخدم في كلامه الصيغ الثالية . وفإن أسعد المصريين حالا ، وأرخاهم بالا ... والا وعندما نقراً كلام الشيخ الأول في الليلة الربعة مصادف نفس المركب التحوى تقريبا مع نفس المكلمات إذ يقول : ووإن أسعد الناس حالا ، وأرخاهم بالا ... ، (194) وإذا أم ستطع أن تدرك من الحديثين المتنفين في كتب اللياني أتنا أمام نفس المشكلة ... فعافظ إبراهم لم يجازف ويكرر لنا المضول ... فستطيع أن تقول إن الحي والترب في كليب مساند . يعاف إلى ذلك أن وصعها في الليلة الثانية والليلة الرابعة من الليلة المانية والليلة الرابعة من الليلة المانية والليلة الرابعة من الليلة المنانية والليلة المانية والليلة المانية والليلة المانية والليلة المانية المنانية والليلة المانية والمانية والمانية

هم متباسعان ــ بالفعل ــ في سنسلة اللياقي الست التي ها علمي التشكيل .

أما للثال النابث للكلام المسروق فهو موجود في الليمة الخاصة في هذه الحافة بأخط الراوى مع رفيقه طريق الرجوع بعد التكلم مع سعيح . وهده ندخ يفترقان أيف ، ولكن بدلا من أن يسعب كل مهما إلى بينه بدخل الرأوى أحد الأكدية . وهناما عبى اللائة شيال يغرر أن بيق ويستمع إلى كلامهم وعلى الرغم من أنهم ثلاثة يلدور اخور بين النبي مهم فقط ويعد أن يشرير الخمر بدأ احدهم بالكلام عن أثر الخمر كشيء بجعل الإسان يوح بأسراره ولما سأله بالكلام عن أمراره أفشى لأول عطته من أبي صاحبه ، بالرغم من أن الله للدير على متصب ومرتبا من الأف الأنم الذي يعمل مستشاوا في عبد الاستثناف والعبب الذي طرحه الشاب غله الإحساس هو عام كان ويعيش في خوف عدم من المستشار أنه أبيه ، لأنه كالمشهرين الآخرين يعيش في خوف دام من للمستشار الاها

ما أهمية هذا الكلام للسروق ووظيفته في النص ؟

أولاً يدور هذه الجديث بين شخصين كالحديثين المسروقين الأولين

فاللا كروبناية على دمان عهو كالحديثين الآخرين، حديث شحصى ولسين جديثاً اجهاعي وسياسياً .

رابعة سنطبع أن تخدد موقع خله المثال النصى بنفس الموقع الذي حددثاه المثالين الآعربي ، أي بعد كلام سطيع ، من ناحبة سلمل الحوادث .

ولكن يصاف إلى ذلك أن هذا الحديث يشتمل على أهور تعود بنا إلى المنبئين الأولى با فهناك لا حظنا أن تحرى موصوع السعادة قد قام به سافظ بهراهم من خلال المنبئير شحصى ، سو = كان الانجار المنبئيار المعاصرا بين الشبخين . وفي هذه الحاقة فليه موضوع شبيه ليد موضوع ، أي السعادة ، لكن المؤلف قدمه من شلال شابين ينشغل بالها بأمر الأبوين وليس باختيارهما الشيعين .

ولو أخذنا هذه الأمثلة الثلاثة من وسأننا عن علاقاب النصية ، استطعا أن تتيقن بأبه ليست تشكيبة ، إذ ليس من الفعرورى أن برى هذا الكلام المسروق بالنسبة إلى الكلام الذي يسقه ق النس ، أي كلام سطيح ، بل كل من هذه الأمثلة يمكس الآخر . إدن الملاقة هي حلاقة عودجية ؛ وهي ليست معنوه هحسب ، بل رتبية أيضا . ذلك لأن كلا منها يقع في تقبل المكان النسم ، أي بعد كلام سطيح ، كي أن كلا منها يتكلم عن موضوح السمادة الشخصية .

لقد أشرنا سابقا عند تقسم أنواع الحديث ، بل النوع الثالث ، أي كلام الراوي مع رفاقه . وهذا الكلام بشمل على نوعين

الكلام الدى يدور قبل الموعد مع سطيع ، والكلام الذى يدور بعده فالكلام قبل الموعد بجرى فى كل الليال التي بجد فيها رفاقا المراوى يذهب جم إلى سطيح ة اهتبارا من الليلة الثانية إلى المدادة . وفى كل مها يدور هذا الكلام حود القضية التي ستصبح موضوع حديث الكاهل . فانعلاقة لتصبية إذن بين هذا الكلام وكلام سطيح هي علاقة تشكيلية ، تلعب دور معويه فى اقتتاح عاطية الكاهل ، لكما بالنسبة إلى العلاقة الموجودة بين أنوع هذه الاحديث نفسها بين ليلة وأخرى فإنه علاقة عودجيه يا إذ بجد الكلام في تدسى الوقف التصبي فى كل لينة ، أى قبل سطيح ، وتجد أن هذا الكلام عهد الكلام معيج

ويمكن أن علرح سؤالا آخر بنص بالحديث الذى بحرى بعد الراوى ورفاقه بعد الموجد مع سطيح الى الحقيقة بس فدينا سوى مثال واحد لهذا النوع ، وهو ما جرى فى الليبة السائمية (٢٠٠) . فيعد انهاء مثاورة مع سطيح يذهب الراوى مع رفيقه الشاعر ويسأله عن رأيه فى كلام لكاهن . ويبدو أنه قبر أحجه إذ يقول : اولو لم أكل عامل المترلة ، بعيدا عن الشهرة ، لكنت أون الصائحين غدا بي وقع فى ندمى من كلام عدا الولى الكرم ، (٢٧) . ومنا يسمح المال المراوى أن يتكلم عن الشهرة وهن الحلول وعن أن الشهرة سجن من صحيحان العسى المناهزة وهن الحلول وعن أن الشهرة من الحياة ، وعمكي لرفيقه حكاية واحد من أحياة لك كان يشهد حكور إليه من وعمكي لرفيقه حكاية واحد من أحياة لك كان يشهد حكور إليه من حال ، إذ عاش فى الحدول وتبيعة هذا المكارم فإن المهان بأحسار وتبيعة هذا المكارم فإن المهان مقام المعارف وتبيعة هذا المكارم فإن المهان مقام المعارف وهدد المنالة هي سألة شخصية ، ولدنك فإما نشه المكلام المبروق الدى نقام عام .

ويزن غن أمام صندي من الكلام: الكلام المسروق؛ والكلام مع الرفيق وكلاهما بقل على منظر شخصى وقى كل الأمثلة الأرسة سمع هذا المكلام كلام سعيح ولحن ها لا غير أصناف الكلام بأنواعها لكن عوقمها النحى النحى ، لكن ما أهميه هذا الموقف وما أهمية المنظر الشخصى من خلاله ؟ في الواقع يهدف هذا المكلام بل إصلاح الشخص ، وهو يهذا يعاكس الكلام السطيحي الذي بدعو كما أشرة بن إصلاح المتسع مكايا طرح سطيع علاجا مهمية لمشكلة المجاهرة ، يعلم لنا الروى من خلال الأمواع الأعرى مهمة المحليث علاجا للمحليث علاجا للمحليث علاجا للمحليث الله المحليمة الله على من خلال الأمواع الأعرى معالمه بهذا الأمراء ويريد أن يعهم القارىء أن هذه المسألة لا تحتوى معالمه المجتمع أو بشحص القط بل تحتوى الألمي هما

وبدلا من أن تكون هذه الأنواع النصية برهانا لعدم الوحادة في وبيالى سعيح و طبى حقد إشارة إلى وحدة الكتاب النصية فرجود هذه الاستاف يعكس توتره ادبيا بين الشخص وبين اختسخافقة كان من المسكن حافظ براهيم أن بجعل الكلام حن المسكلات الشحصية والاجتماعية على سان شخصه الأهم و أي المكاهن سطيح و قيلمج الملاجي . لكنه بدلا من ذلك أوكل البادي المتنفة إلى أشحاص عتلفة و وبل أسناف الكلام المتنفة . ومن واجب القارئ أن بحل

سألة اندماج الأمور الشخصية في الأمور الاجتاعية . كما أن وجود الكلام الذي يجري حول المسائل الشحصية بعد الكلام السطيحي يذكرنا بأن العلاج الاجتهاعي بيس بكاف ع نقد حالة حافظ إبراهم أجزاء با للياني عام على نحو دون خبره عاليعطينا نصا كاملا يمثلث تخاروا أديا . ولكن عدًا التطور لا يمثل التطور الحمل المشبر (Incar) الذي قد تعودنا على اكتشافه في التصوص الأدبية المغلبية ، أي تصدة أو ماقشة مع بداية ووسط وجاية . إن التطور في ولياني سطيح و متواز مع التعلق الأدبي الذي مصادفة في كتب الأدب القديمة كد عبود الأدبيار الابن فيها أو وكتاب التعلقيل المخطب البعدادي , فقلا بجد هناك بعس الدور عالم إنا في يعص المخطب البعدادي , فقلا بحد هناك بعس الدور عالم إنا في يعص وبالإضافة إلى دلك بعب الراوي نعس الدور عالم إنا في يعص وبالإضافة إلى دلك بعب الراوي نعس الدور عالم إنا في يعص فرا المناف إلى المسائل المناف وبالإضافة إلى دلك فإن الوحدة الأدبية في هذه الكتب لا تلوح فورا النبي الراسخة في النص على سلح عليه أن يتراهها من النبي الراسخة في النص على الدورة في النبي الراسخة في النبي النس عليه أن يتراهها من

وهذا التحليل قد ينضح أنا في البياني السند الأولى . وشبطح أن بدرك التعلور الخاص في ولماني مطبح و حيى نظر بلغة في الليلة السابعة بين علم الملية وحدها تشكل نصف الكتاب وكما قلنا صابقا يلتي الزاوى أتناهما بابن مطبح بدلا من الكاهي داته . ومد حديث طويل يدور بيبه وبال رجل كان صحية السيامة الإنجليرية يجولان في البلاد حيث ينظم الآبي ما يربله عن عادات المصريان . وتشهى الليلة التي ينتهي بها كتاب ولماني سطبح و بمحاورة بين الزاوى وابن سطبح من جهة أخرى . وآخر سطبح من جهة أخرى . وآخر سطبح من جهة أخرى . وآخر الكابات عي نلث التي يتفوه بها ابن سطبح وهو يجهد الساهمين عن العلوق الذي يجب على معبر أن تبعد الإصلاحها وإيقاضها من

ومن التظرة الأولى تبدو هذه اللبلة السابعة كسحق لاصلة له باللبال الأخرى فن جهة الأشخاص في النص يكون الراوى هو الشحص الرحيد الذي له وجود مستمر في كل السالى ولكى و فعصنا هذه اللبلة السابعة بذخة لأدركنا أنها تحقق وظيمتين.

أولاً تنبي هذه الليلة القواعد النصية التي قد تعود عليها القارئ ال الليالي الست الأولى ، وكذلك تكسر الفط الرول وبدل أن يتني الراوى بسطح فإنه التي يابه . وتبجة فإما الاستبدال نجد تغييرا في طبيعة الليلة ، ليس فقط على مستوى الأشخاص لكن على مستوى التعامل الأدي أيضا ، فالتغيير من سعيح إلى بيئه يمثل تحولا نصيا مها . وكما الاحظم السابقا فسطيح موجود كل بهلة في نصص المكال بلون تمون ، قريبا من النيل ، يتكلم إلى الراوى الذي لا يراه أباها . وق الليلة السابعة بالتي الراوى بابن سطيح اللي يجول معه في الليلة السابعة بالتي الراوى بابن سطيح الذي يجول معه في اللك

والتبديل من الأب إلى الابن يدل على أكثر من تحول اتعاق. قسطيع بطبيعة شخصيته ، ككاهن جاهل ، يخاطب الناس هل شاهيء الدين ولا أيرى أبدا ، يشير إلى وجود سرمادي ، بيخا الاين

بوجوده المادى يشير إلى الوقت الحاضر. فتجوله في القاهرة المعاصرة عورائل عمسان تتق مع الفحوى . يصاف إلى ذلك الا بودأن نتيه إليه من أن النيل اكمحل للطبع ، عيز عن القاهرة كمحل للايل في هو القارىء الذي ليس له معرفة بأيدية النيل ، والذي لا يستطبع أن يقارن بين هذه البيل الخالد الثابت وبين الحياة الزميم العابرة في القاهرة في

وعلى هذا العط بس للناقد حق أن يدهش من أن اللبلة السامة تحتوى مواضيع ملموسة ، وتنطوى على أسلوب يجناز بكثرة الوصف . تنقلنا هذه اللبنة من عالم الكاهن إلى عالم القاهرة المعاصر ، حيث تظهر جاية الكتاب واقمية ، ومن ثم سنقل من العام إلى الخاص

والوظيفة التالية التي تحقفها الليلة السابعة تتألف من أصده أدية النسائل الني نافشها الليالى الست الأولى فثلا ستر مرة ثابية على وجود الصحف، وعلى مسألة السياسة ، وحسألة الأجانب ، وعلى مسألة التعلم ولقد كانت هذه المواضيع بالطبع للواضيع الرئيسية للوجودة الى الليالى الست الأولى

هكذا تجد مواضيع اللياني الست الأوثى محموعة في اللياة السابعة الكن تناول حافظ ها في هذه اللياة الايتم من جهة عظرية على من خلال الحياة الواقعية في القاهرة اليومة الله هذه اللياة من حيث هي ليئة أخيره ما عثل خناما الانتا اللكتاب بالأنها الزدى وظيمتين ما فهي أولا ، تجمع وتلخص المائل التي بينتها في النص ولا تكرر هذه الممائل مائلة من جديدة الا

فقد تشمل تحليلنا حتى الآن على الوحدة ، والتطور من محلال النزيب ، أى أثنا ركزنا على وحدة النص البانية (structural) ، حيث تنفق وحدة النريب ووحدة المعانى

لكن توجد أنواع أخرى للوحدة والتطور في دنيالي مطبح ه . واو متعلما المعيى الأهم في الكتاب ميرنا الأصوب الذي اتبعه حافظ إيراهيم عندما صاخ هد المعس . ويدون شك فإن المعيى الدي يبدو في بدايه الكتاب وفي جايته هو الجهل الكن الجهل يلعب دورا مركزيا في الكس ، إذ ترتبط به معان أو مواضيع أخوى ، كالتطيم والدنة وفضل الأجاب عن المصريين . المخ .

في بداية الكتاب ناتي مع الراوى وهو على شاطيء النيل. وعندما يلاحقد جيمة فوق الله يخاطب البر قاتلاً. وإلى متى يسع حسد مجهل هذه الأمة المكسال ؟ يا أن وفي نهاية الكتاب هندما ينصبح ابن سطيح الراوى والمنتى يقول (وهذه هي ضلا آخو جسلة في الكتاب). ووفق إنى نفسل دلك ليذهب الغريب بأمواك ويسخر من جهالنا و الله إن طهور هذا الموصوع في البداية وفي الهاية بدل هلى أهميته المستمرة في النص وهوموجود في ليال أخرى المثلا في الله المناسة عندما يتكام سطيح إلى الصحفي يقول أنه إنه وقع عبد من الجهالة اللائة وتستطيع أن تسوق الصديد من هذه الأمثلة اللائق الني تشير وحدها إلى هذا المغزى وعمل هنا بحث عن ماهية هذه المن تشير وحدها إلى هذا المغزى وعمل هنا بحث عن ماهية هذه المناسة عندما وغير عالمية هذا

المرتبط بالهن بشكل خاص ، وقد أشرنا إلى وجوده في الحور الدائر بين الشابين اللغين يشكلان عن أقسى أمانيهي ، كي قابا أيضا أنه وارد في كلام مسلح عن السوريين ، وأهمية التعلم ، وسبب فضل المسيحيين على المسمين الذي رأه مسلمح في رفض المسلمين أن يعطوا أولادهم في معارس المسيحين ، وأا أجاب الراوى أتيم قال بعثوا ثلابية إلى ديروث فلتعلم قال مسلمح : الأيمعز في عصر عشرة ملايين من التقوس عن بناء كلية ؟ (عد) ، ولو أعطانا المسحق الذي تقدم ذكره الاحظان أنه توك المدرئة عندما فقد أباه (٢٠) ، وهده سبب دعا مسلما الأن يقول له إنه وقع عيا وقع فيه من الجهائة ،

إن موضوع الحهل يرتبط يسطيع ارتباطا خاصه , ولكن عبل أن خمدت عن هذا الارتباط نود أن نقول شبط عن كلمة وجهل ا . ورسلل أجار جولدزيو (Ignaz Goldziher) له دواسته عن الخاهية أن المقابل الأصلى لكلمة الجهل ا عو أن الحقيقة كلمه علم وعلم الما المتوال فإله عمل الاستهال عمل المتوال فإله علم الاستهال عمل الكلمة وجهل المتوال فإله الأول علم الكلمة وجهل الاستهال عمل المتوال فإله والمن علم الكلمة وجهل المتحال الأول علم الكلمة وعلم الكلمة وعلم الكلمة وعلم المتحال المتحالة علم المتحال المتحالة علم المتحال المتحالة علم المتحالة المتحالة المتحال المتحالة علم المتحالة المتحالة المتحالة علم المتحالة المتحالة المتحالة المتحالة المتحالة علم المتحالة المتحالة المتحالة المتحالة علم المتحالة المتحال

بدائ تبدر كا أهمية سطيح في شحصيته التاريخية فهو قد تكلم في الدهبية وسياً موقت النبي ، أي بوقت الحقم والعلم ، وفي هذا النمي ألم يوقت الحقم والعلم ، وفي هذا النمي ألم يوقت بالحل ، واختار معلمحا يشير إلى وقت يلمب فيه العنم دور القيادة ، هذا الاختيار ليس عرضيا ، وأو تدكرنا كلمة الراوى عناما سمم الصوت الأول مرة وأن ، أم جعل الله لكل رمن صطيحا والمنا ، تأكدا من أن سافظا قد قهم الدور المهم الدى أعطاه للصوت ، وأنه أواد أن يعير وأم في أن الأمن يس معتودا ، وفي أن طريق العلاج موجود

وهذا الطريق بالنسبة إلى المنى الأهم ، أي الجهل ، هو الملام التعليم ، لكن أي سرح من التعليم ؟ القد أشرانا أثناء تحليك الكلام المسروق أن كانت الدينا المعيارات المحصية في كل من الحواري الأولين ، أي بين الشابين وبين الشيخير وقد وصحت بضا أن الاحيارات كانت معاصرة بين الشيخير وتقليمية بين الشيخير و أي أن مناك ولا معاجأة عندما طرح الشعام كوسلة المعلاح وقدمه بوعين حديثاً وتقليمياً وقدمه بوعين حديثاً وتقليمياً بيناف إلى ذلك أنه يوضح من خلال ابن سطيح من خلال ابن الإصلاح أن يشأ الكتاب وبين البامعة في وقت معا ، حتى إذا الإصلاح أن يشأ الكتاب وبين البامعة في وقت معا ، حتى إذا أخرج الأول نصف إنسان ، أطلعت الثالية إنسانا كاملاء (12)

وسيجة لحلّما النصح تبين صرورة وجود الحديث إلى جامب القديم ؟ أي أنه يجب على الأمة المصرية أن تبقى الحديد وتعود مسها عليه لكن يدون علاك القديم . وهذا هو في الحقيقة موقف يادولجي ، يتصمين بالإصافة إلى ذلك موقفا جاليا وأدبيا

لقد ذكرنا سابقا تطور الديل في هذِّا الكتاب وقلنا إن التطور يشيه التطور في كتب الأدب القديم , وتستطيع أن نزيد علي فلك القول بأن وماثل الوحدة الأدبية في وليال معلوج ؛ هي أيضًا

وبالسبة إلى للوقف الجمالي السابق الدى أورده حافظ إبراهم مقترحا استعال الحدبيد إلى جانب القديم فخد استغله أن ولبالى سطيح و استفلالا حبينا ؛ أي أن الكتاب نيس عماكاة الطرار الكلاسيكي بل هو بوكلاسيكي (Neoclassical) بالمن الأمييل غذه الكلمة يا تقد أنحذ حافظ إبراهم المواقف والوسائل

الميالية والأدبية من الأدب العربي القديم وبني منها طرزا جنيدة .

ونمتابة هذا طهرجان الذي يقام بعد مرور خبسبي سنة على وفاة شاعر النيل منتطيع أن نعهم نص حافظ إبراهم يوصفه نعب يمتلك وحدة أدبية ووحدة مصوية , وأهم من دلك تستطيع أن تشرك أنه من الضروري أن نفهم تشكيل النص الأدني فهم كاملا ، لبدلنا عد ... بدوره .. على المنزي الذي تركه لنا .. أي للأجيال المقبلة ... حافظ إبراهم ونيجة لذلك فن الواجب أن نصع «ليالي مطبح» الحافظ إبراهم إلى جانب المؤلمات المبدحة في تراثنا الأدبي العربي

الموامش ٢

- (۱) خاطق إيراهم ديدن مجلوج د ، أطيق وتقارم ديد الرحمن صدق (القاهرة الدار) ظرية للعباطة والتشرع 1936) وقد العباط هذه الطبح في دواستا
- (۱) انظر خالا من دیال مطبع: . شکری عبد سیاد واقتصة التصبیة ف مصر عرضة في تأميل فق أدلى و وظاهرة - معهد البحرث والدراسات العربية د وخليثة في مصر والقاهرة - هذر وقيل للقيامة ، ١٩٧٤) من ١٤٨ – ٩٣ عيد خسن طه يشر وكطور الرواية العرب اخلتان ال ممير و ١٨٧١ ــ ١٩٣٨) د والقبعرة أأ مار العارف ١٩٦٣ع) حن ١٧٧ وه يل. Roger Alten

An Annotated Translation and Study of the Third Edition of Hadith Isa Ibn Flishign a Ph. D. Theris, Oxford, 1966

آليد أن أفكر صديق روبير آلال الذي حال صدة من درست اللهنه

- (۳) انظر دشاهر النبل في حطور د في طاهر الطناسي دشول برسافظ د إقتمام الدار 317 - 317 ou (1999 dole)
 - (1) ساخل پراهم دلیال سطیع د ص ۳ ۰
 - (9) کسه س ۱۱ (۱) کښه ص ۱۹
 - وان ميد الرحين مبدق دنقدم بالل حطيح ۽ ص
 - ۸۱ شکری خیاد دانشمید انتصابی ۱ می ۸۱ س ۸۷ س ۸۷
 - واع مطر علا

Hazadi Salikus, The Egyptint Novel and Jis Many Timots 1913-1952 (Caro. The American University Press, 1971).

Roger Ailen. The Arabic Novel A Historical and Critical Introduction (Syracuse Syracuse University Press, 1982).

شوكت بعقومات القعمة بد ص ٢٠٠٠ شكرى عياد عائلهمة القعمية ، سي ص - ١٨ عمود تيمور ملامح ومصوب دق كتاب شكري عباد 4 القعمه الفصيرة 1 من + بمم عمد طبعي علال والأدب القارئ، وبيوت - دار فعودة ردار التقلق (١٩٩٧) عن ؛ ٣٤٧ . عنيد رغلون مالام ودرامات ل القعية العربية المهدية و (الأسكندرية النظرف و ١٩٧٢) من ١٠٠ البد الحس ماه مدر وتطور الرواية) عن ١٧٨٠ وقد وقبع متى موسى دراسات عن القامه في الأدب البرق للمامير

Matti Moosa, «The Revival of the Magama, in the Modern Arabic Laterature a Islamic Review, 57 (1969).

(١٠) النظور الناريمي للسلمامة قد سمح للمؤلفين أن يكبو عن نفس الفؤاز ملدمات تحتوى ماسيرنا لعيب الكر مثلا

C. E. Boswarth, A. Maoaren on Secretaryahip, al. Quiquehendr's A. Kawakib A. Durn vya 6 Managab Al Hodriyya, Bulletin of the School of Oriental and African Studies, 2331 (1964). R. B. Serjeam, A Magema on Pales Protection (Shirafiah) Journal of Near Eastern Studies, 40 (1981) YTY - Y-Y

(١١) انظر مثلاً : عبدالرحين صفل وتلديم ليثل سطيح ؛ ص ١٦٦٠ . حسن كامل المبرق وشوق وماقظ ومعزان» في الحلال - عند الناص عن أحمد شوق ٧٦ ١١ (١٩٩٨) من ٩٢ طلبه عبد عبد عبد الشاهر البائس و أن وأبرار - ذكرى حالف براهم و ١٩٠ و ١٩٣٢ع على ١٩٩٨٠ قارب بهذا ما كنيه الذكور عام حسين وطنظ رشرق و وقفاهرة الطيمة الاعتام ، ١٩٣٧) من ١٩٩٠ ـــ ١٩٩٠ (١٤) عماد الرياحي دحديث عيس بن عشام أو فارة من الزمن ١٠ كابديم عل أدهم واقتامة الدار النوبة ناساعة والشرء 1441ع

No. Jul (17)

Roger Allen, effectite im Ibn Hubum, A Reconsideration. Journal of Arabic Literature, I (1970) 45 av Roger Alles «Poetry and Poetic Criticism at the Turn of the Conturys or Studies of Modern Arabic Literature, ed. R. C. Outle (Waspunster) Aris and Phillips, 1975) A ... Alles, eHadith as by Hisham v Theses.

الطاسي وشرق ومافظ و من ١٣٩٠ أحمد عمد ميش وسورة سامعه و في البراني، ذكرى عاقظ إبراهم ه ص. ١٣٩٤ - شكرى عباد والفصة القصيرة، ص ، ١٠ وطيل , عبد الحسن عله يدر عنطير الرواية و عن ٢٠٠٠ ومايل.

(15) خاط ایراهم دالیان سطیح و من : ۳۹ - ۳۱ داریلمی دخدیث میسی و من

Allen, «Hadith Isa the Hubbans, Journal of Ambic Lectualure, عي Sakkot, Egyption Novel 4 من

تخطحي دلموق وحافظ ۽ ص 🖫 ١٣٦ تـ ١٣٣ شوكت دمقرمات القعبة ۽ ص ١٩ يشر وتطور الرواية ۽ صي ۔ ٧٧

(١٦) ص ٢٠ د ونايل ۽ Alica «Poctry and Poctic Criticism »

Mauityahu Peled (A) Mussailihi's Criticism of Shawei's Introduction. in Modern Egypt. Studies in Politics and Society, eds. Else Kedouri and Sylvia Hairs (London Frank Case, 1980) 178 - 114 -

(١٧) شكري عواد والقصة القصيية و من ٨١

(١٨) نمند شرق وشيخان يتاميرون تحقيق عسد سعيد العربان والقاهرة . مطبعة CARAC LANGUAGE

(١٩) القر عالاً . ابن هشام والسيرة التيوية والمقامرة المكتبة التوميقية ، ١٩٧٨ ع جد ١٠ ص : ١٦ ــ ١٨ ظليم داريخ الرمل ولقولاء ، تحقيق تُهو النّيص رُوامَم (النَّاهِ) : دار للنَّارَف ١٩٢٨) سِر ٢٠ ـ ١٩٣ ـ ١٩٣ ـ النَّز أَيْضًا فلسودى دروج اللحيد ومعادث ماوجره إطهران مؤمسة مطبوعال Tin _ Til _ on (Y = (1970) ... Til

(٣٠) حائظ إراهم ويان مطيع و عي ا

(٦١) شنه ص

والام الظر كتابة

Structure, of Averige. The Bulchala in Medieval Arabic Literature (Leiden, E.J. Brill Structure and Organization at monographic Amb Work: All Tatfil of All-Kinstib AL. Baghdadi, Journal of Near Eintern Studies, 40 (1961),

(- ا) الد تكلير بعض الثقاد من وأبال سبليج و كنس خبر كامل مع إشارة إلى أن العلمة الأول كانت بندس على الكتاب الأول نصدم وجبورد كنب، أخرى الميال معليج لا يدل على أدر الكتاب الأول خبر كامل ولا يطلق وحدة أدبية بل تخاير طبعة والكتاب الأول و إلى أن حافظا الدكت عنه النس ليقهم وحده الظر مالا جدالرجس صفق دفقيم يال مطبح ۽ حن ١٩١

(٤١) مافظ پرامع دلياق مطبح د ص : ٩٩

(13) تقده من آ۱۹۰ (14) تقده من (14)

(15) نشبه حل (15) (15) نشبه حل (15)

Ignaz Goldziber, Muslim Studies (Chicago Aldine, 966) (L'To

Yaken Yar

(١٧) مائظ إيرامع ديثل مطوح د ص ٨٥٠

وماع شبه حن ۱۹۰

AA . w +4 (45)

A Property City

(۲۲) کلیه اس د ۱۹۵۱ ۴

Tinh tid , on any (TE)

17 : ... 44 (19)

A. F. Kilino, «Le Geurs Sénent, une introduction » Studia Islamico (Ph) XL iii 1976).

(٢٧) سَائِكُ الرِّلَعِمِ وَلِكُلُ مَعَلِمَ \$ في 3 74 سـ ٣٠ لغريفتي وحاليث حربي 4 ص 977 - 974

(۲۸) مانظ پرهم دليال مطبع ۽ حن ۽ حن ۽ ۱۹۴

(19) to ... 11 (45)

All on the gray

(۲۱) نشته می ۱۸

(۲۲) نشبه حل الله

(۲۳) عب ص ۱۸

راج) شه س (۱۷)

77 - 71 - 00 4-2 (70)

روجي نقيم من ١٤٤ ــ ١٨

رجم شه ص ۲۷

IT or said (TA)



العدد رقم 4 1 كتوبر 1997

الوعى الفنى فى الرواية العراقية المعاصرة والمرجعية التراثية فى رواية «سابع أيام الخلق» لعبد الخالق الركابى

عبد الإله أحمد"

ANTARAMAN ANTARA

(1)

مارخل

يبدو مصطلح «الوعي العني» الذي يعتمده هذا البحث مرتكزاً لم ضوعه الأساسي (المرجعية الترانية في رواية «سابع أيام الخاق للمحلف المحلفة التواقعة التحليلة التي غصرت الحياة الأدبية في العالم العربي منذ ثمانيتيات هذا القرن، كما أنه يبدو من ناجعة أحرى منتصياً إلى زمن غايرة رمن كانت الرواية الجليفة فيه، باعسبارها جنسًا (أو نوعًا) أدبياً جليداً يشتي طريقه اللاحب وسط صحاب لاحد لها، وكان «الوعي الفتي» واحداً من أهم العوامل التي وسختها عنا له قيمته المعترى بها في الحياة الأدبية، لقد كان هذا «الوعي الفتي» غيرورة لارمة في الحياة الأدبية، لقد كان هذا «الوعي الفتي» ضرورة لارمة أولى، لمرواد الأوائل المنين قدم وها على صدورة من الفن،

أستاذ بكنية الآداب، جائمة يفداد، العراق

جعلتها مقبولة في الأوساط الثقافية المحافظة، التي كانت تقب منها موفف الراس المزدرى؛ لارتب طها في أذهانهم بأنماط الفصص الشعبي، ولطبيعة النماذج الروائية الرديئة معرجمة أو مؤلفة. التي قنمها، مئذ الثبث الأخير من القرن الثابع عشر، ممارموها الأوائل المدفوعين بعوامل شتى لم يكن بيتها على أي حال ما يسعل بهذا الوعي الفتى من قريب أو بعيد (١٦) إلا أنه أصبح بعد الحرب العلية الثانية في قدموا، بعد هذه الحرب خاصة منذ الخمستيات، منجزاً روائياً قدماء منعد التقيات والرؤى، ما أصبح معه حديث قالوعي الفتى، الفتى، الفتى، الفتى، اللازم للروائيين أمراً صديعاً، لا يستحق الوقوف عنده، أد الاشا، الله، الله، الده،

على أنه في الأدب القصصى في العراق يأخذ منحى آخر، يبدو معه أمر استخدامه، في مختلف الراحل أو العتراب الأدبية، التي مربها هذا الأدب، منذ بداياته للبكرة في مطمع

هدا القرن، حتى الوقت الحاصر أمراً لازما لاغد، عنه، فهو يبدو، في نظرناه المحدد لعابم هذا الأدب، حلال هذه غراحل والفيترات، والمفسر لكثير من الظواهر فيه، أتى تقضمي التفسير، مهذا والوعى الفتي؛ البكره لذي الفاص في المراق، الذي يأخذ طابعًا حاداً متحمساً في كثبر من الأحيال، هو الذي جمل تمكياً أن يبور قاص قيه مثل محمود أحمد انسيد ١٩٠١ ــ ١٩٣٧ يحقق نتاجيه القيصيعين منذ أواخير المشربتيات مستوى من النضج يمكن أن تقرقه، يسممه، بقصاصين عرب، برزوا في هذه الفترة نفسها، في قطر عربي مثل مصر سبق المراق، في مضمار التهصة؛ وتهيأت الأدباله الأسس والمرتكزات طادية والحضارية لتهضة أديية وفكرية، أصبح ممكنا لهم بسببها أن يحققوا منجزات فنية تذكر لهم تى تاريخ هذ الأدب في السالم العربي، ثما لايتيحها واقع العراق المتخلف آنداك (٢٠)، كما أصبح مُكناً بلقاص مي العراق أن يحقق متجزأ قصصياً في الثلاثينيات، جعل باحثاً عربية في الأدب القصصي العربي، هو سهيل إدريس يقول، وهو يدرمه في هذه الفترة، إنها .. هذه الْعِتراب شهدت

ولادة آثار فنية تشبه الأثار الممرية أو الليانية التي صدرت في ذلك العهد معرق واحد هو أذ الاثار العراقيية ظهرت إثر فسرة أقصد من فشرات التعور(٣)

كم أصبح تمكناً أن نكتب رواية جميلة الانسى لم يممه الزمن؛ مثل رواية (مجنولان) لعبد الحق فاضل عام ١٩٣٦، السابقة ارمنها، بكل المقايس، في العراق، (٤) التي جسسات على الورعي الفتي؛ الساضح الذي تجلى لذي كانبها، أيضًا، في مجموعته القصصية لمتميزة فراح وما أشبه عام ١٩٤١، وفي ملاحظاته التقدية التي كتبها عن قصص يعض قصاصي جيله أواخر الثلاثينيات (٥) ،كما يبلو واصحاً لدارس القصامي جيله أواخر الثلاثينيات (٥) ،كما يبلو واصحاً في العراق الإغازات القصصية المقدمة التي كتبها ماعرف والمتعلور وراء الإغازات القصصية المقدمة التي كتبها ماعرف في العراق يجيل الخصيتات من القصاصين الدين يقف في مقدمتهم، عبد المدل نوري، وقواد التكولي (١) فقد شكّل مقدمتهم، عبد المدل نوري، وقواد التكولي (١)

هذا والرعى الفيء هما مرهقاً للقاص عبد الملك تورى، جله يبدّل دجهداً دؤوياً على منذ فترة مبكرة من حياته الأدبية _ تطوير نفسه وكتابة قصص يمكن أن تحقق للقصة العراقية فيدراً من الفنية، يمكن أن ترتمع صحه إلى مستوى هذه القصص الغربية التي بهرته بما امتلكته ٥ص إنسانية الموصوع من جهة والبساطة في الأداء من جهة أخرى، كما ذكر في إحدى مقالاته النقدية (^(٧). وقد أدى هذا الجهد الفائب: الدي يكسن وراءه هذا والوعي القنيء الحارق الدي بخلي لديه _ تما أوضحناه في دراسته له _ إلى أن يومل إلى كتابة عدد من القصص القصيرة المسيرة فياً أوائل الخمسينات: مما يحلها مكانة وفيعة بين قصصنا العربي في أقطاره كافة، سجل في بعضها وبادة تذكر له في مجال التقبية الفنية، خاصة محاولته استخدام تيار الوعى منذ أواخر الأربعيبيات، (٨) وانجاهه إلى تصوير مددج من الطبقات الشعبية المسحوقة من الناس البسطاء، عما جعل فصعبه القعبيرة ، رغم قلة عددها، بصياعتها الفية وطبيعة مضمونهاء مخمد طابع القصص المراقى القبطيية الذي كتب في العراق في السنوات التي سيقت اورة تبوز الأولى عام ١٩٥٨ ، وقد شاركه في هذا (الوعى الفسي) الحارق والمرهف فؤاد التكولي الذي برز مي تصعبه القصيرة التي ضمتها مجموعته (الوجه الآخر)، التي تمد قصصها من أفصل ما كتب من قصص قصيرة في العراقي، حتى الوقت الحاضر. كما يرز يوضوح في مقالاته النقدية الناصبعة التي كتبها عن عدد من الجاميع القصصية الصادرة في المراق في الخمسينات وأوائل السنينيات، وفي موقفه من قصته الرجه الآخراء التي كتبها عام ١٩٥٧ وشرها صمن مجموعته القصصية القصيرة الوحيدة التي اتخذت استمنها عنواناً لهنا (٩٠)، والتي هي ـ دون شك ... محاولة مبكرة ناضجة متطورة في خلا الدرع من القصص القصيرة الطويلة أو الرواية القصيرة، إذا شئنا استخدام عذا المبطلح الأكثر شيوعاً؛ في الوقت الحاضر؛ في وصفها؛ إذ اعتبرها مجرد عجربة أولى أو محاولة نحو كتابة رواية ناجحة وحدد طيمتها بقوله

الرجه الآخر في الحقيقة ليست قصة طويلة أو روايه، بل إنها - في أساسها وبطبيعة نوع عقدتها - تعتبر قصة، إلا أنها أقصوصة من نوع خاص ا لأنها غنوى وتعبر هن عالم أوسع من المألوف في الأقاصيص (١٠٠).

وهو قى هذا المحديد الدى ساقه إليه وعيمه القنى المتطول على تحو من الأنجاء، قد قض من شأن هذه القصة المتازة؛ التي نرى أنها جديرة بمكانة تضعها إلى جانب مثيلاتها من هذا النمط من القسس القسيرة الطويلة أر الرواية القصيرة، التي كتبها قصاصون كبار من أمثال مجيب محموظه وغسان كتفايره والطيب الصالحه ويوسف إدريس وغيرهم، بل إنها يسبب كتابتها المكرة نسبياً (عام ١٩٥٧) محتل موقع الريادة بين هذا النوع من القصص في المالم السربي، المتأخرة عنها في الكتابة والمسدور. وقد أتاح هذا والوهى الفيي)؛ بعد دلك، لقؤاد التكرلي أن يتجز يعد أكثر من عقمين من الرمن، ماسمي إلى إنجازه، كبتابة يورية ناجيحة تستحق اسمهاء هي رواية (الرجع البغيث) اللشورة شام ١٩٨٠ ء التي أمضيء يسبب هذا الوعي الذيء أحدِ عشير عاماً في كتابتها، وهذه الرواية التي لا يختلف اثنان من التقاد العراقيين، في كوبها أفصل الرويات العراقية، يسبب إفادتها من التقنيات القنية المتعورة التي استخلمها القاص بتمكن، متبرها واحدة من أهم الروايات العربية الحديثة، وإذا لم يتح لها ديوعاً كبيراً تستحقه في العالم العربي رغم مشرها في يبروت، وهو أمر نظته ظناً، فسببه في تقديرنا يرجع إلى إصرار فؤاد التكولي، يسبب هذا الوعى الفيي أيضاً، على أن يجرى حوارها باللغة العامية، الذي جعله واحداً من أهدافه الفنية التي مخقق للقارئ المتعة. وهي عامية بغدادية عاف الزمن الكثير من مفرداتها، وتعبيراتها، يحيث تبدو للجيل الحاضر من القراء العراقيين غريبة، وغير معهومة على نحو من

وفي الواقع أن هذا «الوعي الفني» هو الدي جسعل القصية القصيرة في العراق في الخمسينيات؛ في عدد س

بماذجها:؛ ترقى إلى مصاف العبف الأول من القعمة القصيرة الحديثة في العالم العربيء التي تمكنت من توفير مموماتها العنية التي عجملها قعبة فصيرة حقة كعد أنه كان أحد الأسباب المهمة التي حالت بين كتاب القعمة في العراق وكتابة رواية قنية جديرة باسمها عام ١٩٦٥ ، وهو العام الذي كتبت أو تشرت فيه رواية (التخلة والجيران) لغائب طممه فرماناء التي يتفق دارسو القصة العراقية على أنها تشكل البداية الحقيقية للرواية الفنية في العراق، كما لا يجالهنا الصبواب أن تحزر إلى هذا اللوعي المني، لذي القياص في المراق إلى جانب عوامل عدة لاسجال لذكرها، هذه «الثورة الشكلية، إذا صح الرصف، التي حرفت الأدب القصصي في العسراق عن مستساره الواقسعي ۽ الدي عسرف به طيمة الحمسيبات، وأغرقته في نزعة والجريبية، مارالت تطارده حمتي الوقت الحاضرة بحيث لم يبطل النقد القصصي في المراقء من استحدمها في وصف الخاولات المعددة والمتوعة لقصاصين عراقين من أجيال شابة، ليس سهالاً إحصاء عيدهم أو ذكر أسماء أعمالهم، برزوا في الحياة الأديبة منذ أواخر السنينيات، وضحروا الحياة الأديبة طيلة الفعرات اللاحقة، بأعداد كبيرة من الجاميع القصصية والروايات فاقت إلى حد كبير ما صدر في الفراب السابقة.

ومن ناحيدة أخسرى؛ بجلى هذا اللوهى الغنى؛ في الأدب القصصى في العراق؛ في أحد مظاهره المهسة التي حدوت طابعة في مختلف المراحل والمشرات؛ في إدراك الساس أحسية القصيص الأجنبي وأحسية الوقوف على نماذجها لتعرف مقوماتها الغنية ، وبالتالي كتابة قعمص حديثة على نسقها، وقد بوز هذا الإدراك منذ وقت مبكر عنا رواد القسمة الأوائل متجلياً في دعوتهم إلى ترجمة هذه القسم، لاعتمادها مرتكزاً أساسياً، ضرورياً لأبة محاولة جادة لكتابة قصة عراقية حديثة حقة، كانوا بسعون ويدعون إلى كتابتها، ونتيجة لإدراكهم هذا تهضوا بأنفسهم بأعباء هذه الترجمة، بحيث كان أبرز مترجمي القعمس الأجنبية في المراق منذ أواخو المشرينيات، وطيلة الشلائييات هم أبرز

كتاب القصة في العراق في هذه المشرة . محمود أحمد السيسة، أنور شاؤول، ذو النواه أيوب، خنف شوقي أمين الداردي ... إلخ (١٣) .كما أن هذا الإدراك لأهمية القصص الأجبيى؛ والغربي منه بخاصة؛ دفع أبرز قصاصي الجيل الثاني من كتاب القصة في العراق، الذي برز بعد الحرب العالمية الثانية، جيل الخمسينيات، إلى تعم لغة أجبية أو أكثر كانت نافلتهم الأساس التي أطلوا منها إلى عالم القعمة النربية الزاخر، قبل أن تنشى الحياة الأديية هي العالم العربي بالترجسات القصصية الغزيرة في الحمسينيات، مما جعل تساجمهم القبصيصي يتبصف بشيع من التنوع والخني في الأساليب الفنية، لم يكن ليكون لولا قراءاتهم الخاصة عبر ماتعلموه من لغة أجنبية أو أكثره ولقد كان هذا الواقع .. بين أمور أخرى فصلناها في دراستما بلأدب القصصى ... هو الدى قامت في خدام رحنسا الطويلة معه التي ناهرت ربع ثرن إلى أن نقروه ومحن تحدد إحدى تتاتج بحثنا الرئيسية التي خلصنا إليهاء

أن هذا الأدب خضع باستمزار لمؤثر أبيات الجدائه أسهمت إلى حد كبير في تخديد عابع الجدائه المكرية، وملاصحه الفية، ونداخلها في الوقت المكرية في الفترة الواحدة، وتداخلها في الوقت دائه، لدى القياص الواحد، الذي لم يكن قادراً في أكثر الأحيان على أن يحد من أثر هذا العمل في أكثر الأحيان على أن يحد من أثر هذا العمل الأدبى أو ذاك الذي يقوؤه عنه، وهم أنه قد يتمارض في بعض الأحيان، مع موقفه الفكرى المعن (١٣٠).

وفي الواقع أن حدة وهي القاص الفني في العراق لم تقتصر على هذه الخاهرة البارزة التي حددت طابعه حتى متصف الستنبات: بل رأيناها تتعكس ملباً على القاص: في شعوره بد «الدونية» إذا صح الوصف والتعبيم بجاء هده الساذج الرفعة المسترى للقصص الأجنى، التي كان يقرأها، كحما أدى لدى بعضهم إلى الكف نلبكر عن كتابة القصص، وغم الإمكان الكبير الذي بجلى لديه، حين أحدا

يشعر مع مرور الوقت أنه لا يستطيع أن يرقى بفيه القصصى إلى ما يطمع إلى أن يحققه، وقد كان ذلك، على سبيل المثال، سبباً رئيساً في تقديرنا، من بين أسباب عدة، جمل عبد الملك تورى يكف عن كتابة القصة القصيرة منذ أواحر الخمسينيات، وجعله لايتم إنجاز رواية شرع في كتابها (١٤٨) و كما كان ذلك سبباً رئيساً في إحساس القارئ بوجود:

هذه الذهنية العاقلة العراقية التي تكمن وراء أعمال فؤاد التكرلي القصصية والتي أساءت لشدة مراقبتها إلى بعض هذه الأعمال: كما جسطته لا يكتب إلا عساءاً مسحلوداً من القصص (١٥).

ويستخرق في كتابة رواسته (الرجع البعيد) أحد عشر عدامةً لإنجازها، ولا ينجز أخرى إلا بعد قشرة تكاد تناهز العقفين من الزمالة. وهي رواية (خاتم أرمل) المنشورة في بيروث عام ١٩٩٥

وميا الذكرية .. تعنا عن أبرز قاصين عراقيين يسرى يشكل أو بآخر على غير واحد من القصاصين على اختلاف مستوباتهم وانجاهاتهم المكرية، لمن أبرز من يذكر منهم محمد خصير، الذي لا يقل أحصية ومكانة في الأدب القصصي في العراق منهما، والدي بلغ حد التجريب الفني في قصصه الأخيرة مستوى رقيعاً حقاً، وهو غريب فني ارتكز على «وعي فني» يتعلمل في نتايا القصة حد الحرف عها.

على أن الأسر مى أثر هذا الوعى العنى، في الأدب القصعى في العراق، لم يقتصر على ما ذكرناه فقد أخد يمكس منذ الستينيات مظاهر أخرى مرتبطة به، يمكن أن نشير إلى أهمها فيها يلى:

أولاً : إن هذا الأدب أحسد يقع عمّت تأليسر بعض الانجاهات الأدبية دان للناحى الفكرية المحددة التي غزت الحياة الأدبية في العالم العربي منذ المتعمش الخمسينيات، كما أخذ يقع عمّت تأثير بعص الفصاصين العالمين البارين،

الذين قدموا للحياة الأدبية في العالم العربي، بد الحتفائية، تلفت النظر، في مراحل مختلفة من هذه الحياة، فوجدنا عدداً كبيراً من القصاصين يندفعون متحمسين وراء هذه الموجة الوجودية التي صادت في الستينيات، متأثرين على وجه الخصوص يكتابات كبار كتابها سارتر وكامي وسيعود دى يوفوار الذين ترجمت معظم أعمائهم في هذه الفترة. كما الدفع بعضهم متحمسين لهمتجواى عندم ترجم همتجواى على سعة، منذ منتصف الخمسينيات، ثم محمسوا لهوكنر، بعد ترجمة رواية (الصحب والعنف) التي قام بها جبوا إيراهيم جبوا ، إلخ ، كما أثنا ترى فالبعض، الآخر هذه إيراهيم جبوا ، إلخ ، كما أثنا ترى فالبعض، الآخر هذه وبالدات كتابات ماركيز وبورخس.

انيا: و رتبط بهذا و رتيجة لهذا الوعى الفنى المتقدم الدولات تولدت نوعة لدى بعصهم التمنيق أبرز أسائيب والحداثة وتوعات التجديد التي كانت جرز في الروية العالمية، وإلى هذه الدرجة التي رأينا هذا والبعض السحون إلى تقليد أحسال تسمية لم يقرأوا بصوصها، وإنعا قرأوا نظريه والخالي الوارد على ذلك القاص عبد الرحص مجيد الربيعي، الدي أطان في مهاية الستينيات وعضه الأذكال التقليدية في كتابة في مهاية الستينيات وعضه الأذكال التقليدية في كتابة بلعصة، ودعا إلى كتابة قصة جديدة، نتحو منحى ما كان يكتبه كتاب الروية الجديدة في قرنسا في وقت مع تترجم فيه أي من هذه الرويات، وجل ما وقف عليه منها، كتاب آلان وي جريه (نحو رواية جديدة) الذي ترجم في هذه الفترة.

ثالثاً: كما يرتبط بهذا الوعي حرص يعممهم على مايعة أبرر أعمال القصاصين العرب من الجيل الجديد؛ على وجه الخصوص؛ الذين عرفوا يجيل السينيات؛ واللين خرجوا بأدينا القصصى العربي من دائرته الضيفة؛ ودفعوه في تيار والحدالة المصحورة؛ فكان أبرزهم من أمشال: صنع الله إبراهيم؛ حليم بركات، وكريا تامر، إميل حبيبي، غصان كنفاني، جيرا إبراهيم جبرا؛ الطبب صالح؛ إدوار الحراط؛ حصال الغيطاني، يوسف القسيد . إلغ خلال واصحة في قصصهم؛ كما كان لروايات نجيب محفرظ وقصصه مل قصصهم، كما كان لروايات نجيب محفرظ وقصصه مل

رابعاً وهكذا، وتنبجة لما ذكرناه، يمكن أن نلمس في النتاج القسميمي في المراق، منذ أواخر السنينيات كل السمات الفنية التي برزت في القصص العربي، في الأقطار من العربية المختلفة، وأمكن أن خد في هذا الساج لعلث العديد من السمات الفنية التي شخلت دارسي ونقاد القصة العربية المنطلق بعصها من مناهج النقد الجديد المعروفة، خاصة أن الأدب القصصي في العراق منذ منصف السنينيات، خرج من إسار القصة القصيرة، التي كانت تشكل معظم كتابات القصاحيين في العراق، لينفشح على آفاق الرواية الرحبة، يحيث أصبح في تاريخ هذا الأدب منذ سيمينيات هذا القرن يحدد لا يسبهان به من الروايات، ولم يعد الجيد منها مقصوراً عدد لا يسبهان به من الروايات، ولم يعد الجيد منها مقصوراً على أعمال روائية تعد على أطراف الأصابع، كما كان

خامسا: على أن هد، الوعى العنى: الدى مد آماق القاص المراقي إلى مديات عيها الكثير من العنى والتنوع؛ أخذ بج أساب أحرى يسعد بعض القصامين عن الواقع؛ وبهذا الشكل الذي أفقد العديد من الأعمال القصصية التي كثيرها: سقها النابص بالحياة، فبدت لذلك أعمالاً مبهمة لا تتجه إلى أن تقول شيقاً محدداً، ففقلت نتيجة لذلك قراءها، الذين لم يعودوا يجدون فيها ما يشدهم إليها، كم خواب لدى فالسعضة الأخر إلى ضوب من الحاولات خواب لدى فالسعضة الأخر إلى ضوب من الحاولات التكلية، التي بدت هي غاية ما يسعى إلى تخفيفها القاص التكلية، وقل شأنها، إزاء ما أحد يرى أن القصف أو الرواية الصفي إلى إنجازه، وجنه لا يتجاوز حدود التفنية الفية القية الفية

ويسرز عبد الخالق الركابي من بين كتاب الرواية في العراق نموذجًا لما ذكرنا .كانت روايته الأخيرة (سأبع أيام المعلق) التي صدرت في بفناد عام ١٩٩٤ مجسيداً لهذه المعاولات الشكلية التي عاد إليها هذا «الوعي الفني» الحاد، والمتطرف على نحو من الأتحاء، والتي بدت كما لو كانت هي غاية ما يحققه القاص في روايته.

لقد دخل عبد الخالق الركابي عالم الرواية من خلال الشعر، فقد بدأ حياته شاعراً، وكان دبوانه (موت بين ابحر والصحراء) الذي صدر هام ١٩٧٦ء أون أعماله التي عرف بها في الحياة الأدبية، ثم لم تلبث الرواية أن جلبت اهتماماته دول أن يغادر عالم الشعر تماماً، فقد ظلت مجاريه الشعرية رغم قنصر عنصرها تلقي يظلالها على نشاجه القصصيء متمثلة بهده اللغة القصصية التدفقة طلاوق وهده الوصفية الطاغية الني أثقلت عنى أعساله رضم جماليتها كما كان لتشأته في مدينة حدودية صغيرة هي [بدرة أثره الكبير في تحديد عالمه الروائي ، وثراثه في الوقت تفسم، فقد رظت رواياته بأجواء الريفء والبسانين الحيطة بهذه المدينة، كما كانت معرفته وخبرته بالعادات والتقاليد السائدة في هذه المناطق الربقية تكشف عن نفسها في كل أعماله الرواليه، وهكة احقدت وواياته بحس عبال للطبيعة، قبادًا هي تبيش بحياة ندر مثبلها في الروايات المراقبه الأخرى، كما حملت رواياته بتفاصيل حياة الناس في هذه المنث الربقية البعيدة، على نحو لا تجد من يجاريه فيها من كتاب إبرواية بي المواق وقد الحنزلت ذاكرته الكثير، وقد كان ما الحيزيته هذه انداكرة الربأ حقًّا، بما حرص على ذكره في رؤياته، حاصة روايته الأخيرة (سابع أيام الخلق)، التي احتشنت بتفاصيل ندور حول الروائي؛ طغولت في مدينة بدرة القديمة التي لم ينقطع حنينه إبيها، أجواء بيته، ذكريات الموت الذي اقبرن بطمولته، حزد أمه السرمدى؛ التي لم تدرك الثياب السوداء؛ موت أخمته، إذ يشذكرها وهي څمتيشر في إيوان الموت، وأيوه التجار يمد لها الشابوت في الدار... إلخ ونقد أدرك هبدالخالق الركايي، مند وقت مبكر، وهو يدخل عالم الرواية، ما يحتاجه هذا العالم من قرءات، ومرجعيات متعددة، وقد أخذ نفسه لللك بمنهج تثقيمي واسع ورصين، تمند أحد أطرافه الي الرواية العالمية فأميل يقرأ كل ما يقع غمت يديه متهاء ويستد الطرف الآخر إلى ماضي المراق المريق، وتاريث الحافل بالكبات الصروس. ويمتد طرفه الثالث إلى ما يتصل بهذا الماضي من تراث شعبي وأدبي وفكري ؛ وهكذا استندت مرجعيته التراثية لتشمل بواحي معرفية متعددة، متنوعة، انعكست بشكل واصح على روايته، وعجنت بشكل بارز في

رواية (سابع أيام الخلق) محدد، طبيعة بنائها الفسي بالكامل. لقد أدت قراءات عبدلخالق الركابي الواسعة للروايات العملية، إلى وعي فني مجسد في إدراك مبكر الأمية التقنية في بناء الرواية، فلم يكن غريباً لذلك أن يكون انجذابه الأول، متجها إلى روايات «الحداثة» التي حرص على الإفادة من تقنيباتها. قجاءت روايته الأولى (نافذة بسعه الحلم) علم ١٩٧٨. مذكرة إيانا بروابه جيمس جويس (يوليسيز)، حين جعل زمنها نهاراً واحداً مقسماً إلى ثلاثة أقسام هي أنسام الرواية الصباح، الظهيرة، المساء، وساق أحداثها من خلال تداعيات وارتدادات أو استرجاعات بطلها المصاب في حوب تشريع ١٩٧٣ ، وهو يرقد في مكان لا يكاد يفادره يطل عبر باقلة على فضاء متسع. وقد كان الشداد عبدالخالق الركابي إلى ماضي العراق، في العهد العشماني منه بخاصة، وحرصه سبب من الأسباب على الابتعاد عن نتاول الواقع حوله، ما حمله يتخذ من تاريخ العراق في هذه الفترة مهاداً لها، بعد أن وقر لها ما يقتصي من مرجعيات تاريخية وتراثية الازمة فكال أن كَشِيرِ روليته الثانية؛ (من يفتح باب الطلسم) المنشورة علم ١٩٨٢ اللتي أعلن الزوائي، أنها فاغمة مشروع روائي يعتاول تاريخ السراق (١٩٦٦ع إلا أنه سرهمان منا انصرف عن هذا والمشروع التاريحي، بسبب الحرب العراقية الإيرانية، وسبب إحساسه بأنه أخفق في أن يحقق في هذه الرواية، ما كان يحرص على أن يوفره لها من 3أسلوب شخصي، يميره عن أي مبدع آخر. فكان أن استشمر بعض مادة عدًا والشروع التاريخي، في كتابة روايته الثالثة (مكايدات عبدالله العاشق) عام ١٩٨٢ التي تعد من أواثل ما عرف في المراق بروايات الحرب وحول المادة الأخرى إلى مشروع روائي آخر، أحد ينبلور للنيه، نتيجة قراءات أكثر ننوعاً وغني وحداثة، ومعها بوجه خاص ، رواية (الصحب والمنف) لهوكنر، ورواية (مائة عام من العزمة) لماركيز، وكتابات عدد من الرواتبين العرب الدين تنبهوا إلى أهمية استبهام التراث وتوظيفه في كتابه رواية تمتلك خصوصيتها المربية، ونميز كاتبها بأساليب شحصية دالة عليه، وهي أساليب شخصية كان الرواتي حريصاً على أن يوفرها لأعماله الروائية، لأسباب يمود بعشه إلى هذا

والرعى الفتيء الذي لمسناه لديه منذ وقت مسبكره ويمسود والمعضِّ الأخر إلى إحمامه العميق بالنوت والفناء الملازم له منذ سفولتيه، الذي فاقسه لديه في هذه الفشرة مرضه عذا المرض الدريب، الذي داهمه فجأة، ويفعل قدري، وهو يكتب روايته (من يقتح باب الطائسة)، مصيباً إياد والشلار، الذي ألزمه القراش وجعله يواجه وجوده صباح مساء على تحرالا يرحم. ولم يكن لديه ما يواجه يه الموت المترحمد حوله غير فعل الكتابة: التي أصبحت معادلاً لحياته لأنه بها يتحقق وجوده المهلد بالفناء، بل إنها أصبحت وسيلته للخلود الذي يمد يحياته؛ التي كان الموت يلتهمها. من هنا أصبحت الكتابة هدفأه وغابة بذائها، فيكون لذلك نزوعه إلى أن يكتب رواية أو روايات تمتلك شخصيتها الدالة عليه خاية الغايات، لأنه يقلث يؤكند وجنوده، ويؤكند استنصرار هذا الوجنود بالخبودة الذى يحققه حمل روائي متميزه وهكذا أخذ يتبلور لديه هذا المشروع الروائي الأخوء بقعل ما ذكرنا من مؤثرات، فكان أن كتب روبيته الرابعة (الراورق) المنشورة عام ١٩٨٦، التي تتضح فيها ملامح هذا المشروع الروالي الجديل. ويداو لتاء توضيحاً لما نقون أن عبدالحالق الركالي ، والحت اللير إحساسه بإخفاقه في رواية (من يعتج باب الطلسم) وتعاظم إحساسه بالقناء بسبب مرضه الذي أغنا إليهء انتبه وهو يعيد قراءة (العسخب والعنف) و(مائة عام من العزلة) لماركيز إلى إمكانا أن يستشمر عالم منيته ايسرة؛ الذي خبره جيداً واختزنت داكرته دقائقه، يكل ما يحيطه من أجواء؛ وعادات وتقاليد، ومهاد تاريخي، موغل في أعماق تاريخ العراق، ليحلق له عالمه الخاص، ومديشه الخاصة، وناسه الخاصير، وبهذا الشكل الذي يمكن فيه أن يتابع مشروعه الناريخي الأول، ولكن على نحو جديد، يبرز فيه أسلوبه الشخصي الدال عيه. وهكذا نشأت لنيه فكرة خلق دديرة الهشيمة؛ البلدة التي متنمو مع تطور العراق، لتكون «مدينة الأسلاف»، والتي تسكنها حشيرة هي عشيرة البواشق، التي ترجع إلى جدها الأكبير ومطلق الدي راح ضحية الصرع مع العشمانيين في أواخر القرن السابع عشر، غا جعل (ميرته) مدارآ لفخر العشيرة، التي بدأ يتدوينها دالسيد نوره وحرص على الحماظ عليها والإضافة إليها القيمون على فراره بعد

وقائد، ثما كون مع مرور الأيام ما حرف بمخطوطة (الراووق) التي حرصت العشيرة والقيسمون على قرار قالسيد نورا، عليها، لأنها يجبد تاريخهم.

ولا يتسع مجال البحث. هنات لدراسة هذه الرواية، لكننا ترى ضررة أن نبين أن رواية (الراووق) علم، مهمما اختلف الرأى التقدي بشأنهاء جاءت لوناً جديداً في الرواية المراقبة، إن لم تكن في الرواية العربية، باعتسادها التاريح مهاد لها . فترة أحدالها تقع بين عامي٠٠١٩١٢ ، بمتد عمقها التاريخي إلى نهايات القرد السابع عشر وانساع مرجميتها التراثية التي تتجلى ياعتمادها الخطوطة أساساً بعالها الفني، كثرة اقتباساته في تنايا الرواية من كتب تراثبة ممروفة، يشهر إلبها، إشاعة جو من الأسطورية المشولوجية ؛ التي توثق من صلتها بالتراث الشمييء هذا غير تخميمها دلالات رمرية، بعمل وتوصح أيعاد الصراع فيهاء وتوفيقه في دلك: الذي يتصح في جمن القارئ يستنبط بسهولة؛ أن تديرة الهشيمة، ترمر إلى العراق يواقعه المتخلف الدي التهي إليه بني مطلع القرن العشرين في ظل احتلال عشعاني قامل الله أربعة قرون، وأن هذه الديرة شأن والعراقة مقبلة على تطور وتهوض تتبجته اشتداد العمراع بين القوى للتصارعة بههاء وانفتاح الحياة فيهاء عبى بوادر حضارية بدأت رياحها تهب عليه، وهكذه يترك الروائي، إذ هو يختم روايته دون أن يحسم الصراع فيهاء القارئ بشمر أنه مقبل على قراءة رواية أحرى له، يمكن أن يتابع فيها امتداد هدا الصراع لدى شخصياتها الرئيسة في مرحنة أو فعرة تاريخية أخرى: تكون دالديرة فيها قد نمت وانفتحت على آفاق احضارية؛ أكثر تطوراً وهو شعبور يزيده لذي الضارئ أن الروائي تخرك في روايته من خلال أبطال صغار السنء أقوب إلى الطفولة والعبا من الرجولة، ثما يجعلهم مؤهلين للنهوض بأعباء أكبر في تشكيل واقع دديرتهمه في زمن مقبل، وهي بذلك كله قد كشفت لدى الروائي عن قدرة العساع الماهر، الدى يعرف أسوار حمتمته ويحسن التخطيط لما يصشع

وفي الواقع، أن ذلك ما كان يخطط له الروائي، الذي أكدته رويته اللاحقة (عندما يحلق الباشق) الصادرة عام

1990، التي شرع في كتابتها وهو يكتب (الراووق) (١٢) التي يتابع فينها الصراع دانه في هذه المديرة التي اتسعت فاصبحت مدينة الأسلاف ، والأبطال أنفسهم وقد كبروا في فترة لاحلة من تاريخ العراق حافلة بالتطورات والأحداث البحسام تقع بين عامي ١٩١٧ – ١٩٧٠ ، وهو العام الذي شهد ثورة (المشرين) التي حملت الإنجبيز الذين احتلوه التناء المعرب العامية الأولى، احتلالاً عسكرياً مباشراً على التفكير بإنشاء دولته الحديثة. وهكذا جادت رواية (قبل أن يحلق البائن) التي النهت هي الأعرى بما يشعر القارئ بأنه مقبل على قراءة رواية أخرى، تتناول فترة لاحقة من تاريخ المسراق، لتكشف بجالاء ما كان يخطط له الروالي؛ في مشروعه الجديد، وهو كتابة رواية أجيال يرصد من خلالها مشروعه الجديد، وهو كتابة رواية أجيال يرصد من خلالها تاريخ العراق، طي هذا الدحو الجديد، الذي تُحيل عرصة من حلالها تاريخ العراق، طي هذا الدحو الجديد، الذي تُحيل يرصد من خلالها تاريخ العراق، طي هذا الدحو الجديد، الذي تُحرنا إلى بعص ممانه في رواية.

(Y)

على أن رواية (سابع أيام الحالي) المبادرة علم 1914 أبد لتى شرع في كتربها كما بدكر في نهايتها ص 274 في وتشرين الأولى 1949؛ وأتهاها في 20 تشرين الشاني 1994؛ جاءت وهي عقمل مفاجأة للقارئ انتابع أروابتيه السابقيين؛ والمهيأ دهنياً لاستقبال عمل روائي ثالث؛ يتابع فيه الروائي شحصياته الرئيسية في حقبة تاريخية لاحقة؛ نشكل به ثلالية تستحق اسمها. إلا أن علم الروابة خرجت عن هذا المسار تعاماً رقم أنها أقامت هيكله على مادة روايته السابقتين؛ وبشكل خاص (مخطوطة الراورف) وعشمات عاداً من الشخصيات الروائية السابقة إذ أجرى الحداثها، إن صع وصف ما عرضته بالأحداث؛ في زمن الكتابة، وجعل مدارها أمراً أخر لا علاقة له بالإطار التاريخي، وبالهدف الذي سعى إلى مخقيضه في ظل هذا الإطار في وبالهدف الذي سعى إلى مخقيضه في ظل هذا الإطار في

والواقع أن هذه الرواية الشائشة التي تفجئ القسارئ بنهجها الجديد، تفاجئه أكثر حين يكتشف من سطورها

الأولى أنها تنهج في نهج غير تقليدي في بنائها الروائي لم يخرج عن الأطر التقليدية في رواياته السابقة، رغم كن محاولات التجليد فيها ــ وهو نهج غير تقليك، لم يعبق له أن وقف عن مثيله في أية رواية قرأها، فهي رواية س تسط خمساهي، ذات بناء مسركب، رواية أو روابات داخل رواية ، تقصى من قارئها جهداً كبيراً لقراءتها، بل إنها تقتضيه أكثر من قرابة، لكي يقف عني حقيقة بناتها، وماتهدف إليه، وقد لا تسمقه القراءات المتعددة في ذلك، فهي تفتقد تعامأً المركزية الرواثية، ولايكاد القارئ يمسك شيعًا من خطوط أحدالهاء وبهذا الشكل الذي لا يمكن أن يخلص منها بما يمكن أن تطلق عليه واختن المكاتي، لها ، إذا استعرن لغة النقد الجديد لبسهل عليه بالعالى عجديد ومبناها الحكالي، فالروالي يزج يقارله، متحمداً، عنذ البداية في دواسة من والمتاهاب - والمتاهة؛ مفردة يستخدمها الرواثي في عير موضع من روايته أوصف مابواجهه القارئ بيها - لا يخرج من متاهة حتى يدخل في أخرى، بل إنه يجد نفسه في بعض الأخبينان ذاخبلاً في أكشر من متناهة في وقت واحده ومنالراؤوقية مأءه الفطرطة، التي حدثنا عنهما في روايتيمه السابقتين، تبرز في هذه الرواية «مشاهقه لا يسهل على المارئ أن ينتهي إلى شيع يحدد طبيعتهاء ويطمئن إلى هذا التحليد. رعم كونها محور الرواية الرئيسي، كما يبرز دالسيد نورة مدون هذا دالرووق، الأول، مشاهة أخرى، في وجوده وغيابه، وتدويته أو عدم تدويته له. والمدينة، مدينة الأسلاف، التي كانت في الروايتين السابقتين ديرة أو قرية، ثم نمت فأصبحت ناحية فقضاء تبعا للتسلسل الإدارى مقسطفنة في زمن الرواية؛ معاهة هي الأخرى، فهو لايريدها أن تكون مدينة يشر وأسمنت وحجر كما يقولء وإتما يربدها امدينة أسلاف، أخرى، مدينة الحروف والكنسات، في حين لايجد القارئ في كل الرواية مدينة غير مدينة البشر، التي تنبض في بعض صفحات الرواية بحياة هي أفضل؛ في تقديرناه ماقي الرواية من صفحات. والمتحف، أحد أماكن الروابة الرئيسية مشاهة في أسلوب بنائه، وتوريع قاعاته، فكم وجد الرواثي نمسه، وهو يعلل الرواية الرئيسي، الذي يكثر من ويارته، يضبع

في متاهاته، فلا يموف طريقه إلى مايقصيه من قاعاته، ميستمين بدليل يدله عليها. والرواية بذلك كله، وبغيره الدي ستحدث عنه، ستكون ولايد معاهة المعاهات التي لابد أن يضيع القارئ في شعابها، فلا يجد لنفسه مخرجاً منها دول دليل هاد، يقود، في النهابة إليه. وصحيح أن الروالي، الراوي الأول، حاول بإداصات تفصيلية في بعض الأحيان على نحو يجافي المني، ومن خبلال محاورات طريلة مع صديقه والشاعرة الذي يبدو لنا وجبها آخر للروائيء أنا يقسم إيضاحات لتقسير معمار روايته القبيء الذي مهض على ظرية في الرواية؛ حاول أن يبين أبعادها هي الأخرى؛ وهي طرية تعتمد اراء أباختين بورخس ذكر نصها في روايته، إلا أن ذلك وحده لايكفي القنارئ، فنفنضلاً عن أن ملاحظات الروائي الترصيحية لم تقدم في مستهل الرواية إنما تناثرت هنا وهناك على امتداد صمحاتها، فإن هذا القارئ، حتى ولر كان قارئاً متابعاً للأعسال الروائيه: يحتاج إلى معرفة أكيدة دقيقة: لايسعقه الرواثي بهاء وإنجا يقتصر عنى ذكر أسمائها، بعدد من المرجعيات الترالية، خاصة الصنوبية منها: التي أقلم وهندسة، روايته عليها، وهي مرجعيات ثقانيةً؛ في أغلب الطن يميدة عن اهتسامه، وقد تكود عسيرة الفهم عليه حتى أو وثب عليها

وهكذا يجد القارئ نفسه محاطاً بماية من التساؤلات التي تثير العديد من الإشكالات لديه، وتتبعناها في مجرى الرواية لأعدت من البحث صفحات، لايتسع لها مجاله، وهي الرواية لأعدت من البحث صفحات، لايتسع لها مجاله، وهي الساؤلات وإشكالات تعود في واحد من أسبابها الرئيسة إلى أن الروائي يحرص على فخلط الأوراق، دائماً، إثارة الكثير من الالتباسات في هدوامة، فيها الكثير من التشويش والإرباك، كما تعود في سبب اخر، إلى كون قارئ هذه الرواية يقرأ نمطاً جديداً من الأعسال الروائية لايأخذ شكل أو طابع ما ألف من روايات، بما يحسنه على الشامل منذ المستصحات الأولى فيما يقرأه وهو تأمل يقوده بالضرورة إلى الساؤل يعرب تفسه عليه بإلحاح كلما معبى في فراءة الرواية، بإحساس متساطم به، وهو لماذا جماءت هذه الرواية على هذا المحدود متساطم به، وهو لماذا جماءت هذه الرواية على هذا المحدود متساطم به، وهو لماذا جماءت هذه الرواية على هذا المحدود متساطم به، وهو لماذا جماءت هذه الرواية على هذا المحدود متساطم به، وهو لماذا جماءت هذه الرواية على هذا المحدود متساطم به، وهو لماذا جماءت هذه الرواية على هذا المحدود متساطم به، وهو لماذا جماءت هذه الرواية على هذا المحدود متساطم به، وهو لماذا جماءت هذه الرواية على هذا المحدود

العريب الذي جاءت به؟ وهل وراء مايقراً من شكل غريب معاير أما عرف من أماط الرواية، تقليدية أو غير تقليدية، هدف أعمق من يشراءي له من خاهر النص؟ إن الروالي دون شك عارف بما تليره روايته من تساؤلات وإنكالات، لدلك كان حريصاً، كما ذكرنا فيما سبق، على توضيح طبيعة ينائها، وهي توضيحات متستمين بها عدما نقف عند هذا البناء، فيما سيلي من البحث، إلا أن القارئ المدقق سرحان مايكتشف أن الروائي عارف بأسرار صنعته، رواع بها تماماً، وأن مايزج بالقارئ فيه من دمناهاس، وددوامات، يتقصدها قصداً، بل إن هدفه من كماية الرواية هو بالذاب هذا الشكل المركب، غير التقليدي، الذي يتجلى في يناتها، وطريقة عرضها التي تثير مثل هذه التساؤلات والإشكالات. ذلك أن طموحه، كما ميمرف هذا القارئ، بو اطبع على ما أدلى به هي يحوار معه مشر أحيراء كان منذ أمد طويل • الوصول إلى كشابة رواية دات حكة تركيبية تشوزع بين حكاية إطارية تتعلوي عنى متى حافل بحكايات متعددة (١٨٠). وإنه لذلك كأبي غِريضاً عير صفحات روايته على ترضيم وتعسير إشكالات غداالباؤه والمطلقات النظريه، التي سحى إلى محتبقها في روابته. وبدلك يكون واضحاً للقارئ في نهاية المطاف أن الروائي، إنما يحسرص حلى هدف لايوازيه في تقديره هدف، وهو أنَّ يقدم رواية تختلف في تمطها، وفي أسلوب بتاثها، عن كل ماهو مألوف واعتيادي في الروايات المروقة، على اختلاف أتواعها وتوجهاتها وطبيعتها، وهو بذلك يطمع ولابدء إلى أن يحقى بجازا رواليا عراقيا كبيراء بل إنه ليطمح: كما نظن، إلى أن يكون هذا الإنجاز الرواتي، عربياً، بكل المقايس، بل إنه كما تستشف ذلك، نما نعرفه عن الرواثي عن قسرب، ليحمح إلى أن يكون ذلك إنجسازاً يتجاوز حدود المربية إلى العالمية. إنجار رواتي تكونه لذة القارئ متحققة في قراءته وبيس فيما يسرده من أحداث، أو مایکشعه من عوالم، ویقدمه من شمعیات، أو مایقعه می وقائم ذات طابع شعبي، أسطوري، غيبي، ومايطرحه من أقكار هنا وهناكء كما تكود لدته متحققة هيما تثيره لديه من مظاهر قنية قد تتصف بالشرابة، والتنامر، لكمها رعم

مظهرها المتنافر، تكشف عن إحكام في البناء، ودقة في المعنع، بلذ القارئ بسببها أن يعيد قراءة الرواية من جديد ليكتشف في هذه القراءة الجدايدة لها تواحي في الصنعة الفية الماهرة، مايغريه بإعادة قراءتها تارة أخرى، ليسهم مع مؤلفها في إعادة التكيفها وبالها، وهكذا يعيش القارئ، عبر قراءته المتعددة لها، لدة الفن المحميق، الذي يفاجئك في مسربله بالحلم والتشابك والممرص والتعقيد، فيها مافيها من أمرة ومعاع، أثرانا للمادي يعيداً فيما نظن أن الروائي يحم في أن يحققه في روايته ؟ لانظى دلك، ولكن حلم الروائي شيء ومايمكن أن يثير، عمله في قارئه شيء آخر، وهو مانامل أن لتبير حققه هيما بلي من البحث

(1)

وتمين حقيقة ماسمي الروائي إلى أن يحققه في روايته (سايع أيام الخلل) يقتضينا الوقوف عند مرجمياتها الثقافية التي نراها تتسم تتشمل في جانب منها دالإماقه المعاصرة، وفي جانب آخر (التاريخية) وفي جانب،ثانث (التراثية)، وهي مرجعيات ثقافية لمنتاها في روأياته لسبع على قادر انتعاوت بِما الطبيعة توجهاتها، وهو اقدرة يميل في عده الرواية بشكل واصح إلى والشرائية، التي نسارع فنقول إن الروائي اعتمدها اعتمادأ يكاد يكرن تامأء بحيث تكاد نشكل لحمة الروايه وسداها، إذا أردنا أن تستعير معبيراً تراثياً هو الآخر في وصف مدى اعتماد الروائي على هذه الرجعية في بالها وهذه للرجعية عي الروايه، لا يسهل حصرها في جانب دون آخر، فهي شعد التصاور النراث العربي الإسلامي، إلى النراث السرائي القنديم، والبنايلي منه يوجه حاص ، بن إنها تمثل لتشمل جوائب من الترث العطى، وهي إذ ترتبط بجوهر الفكر الإسلاميء والصوفي منه بحاصةء تستمين بأدرات هذا التراث، والطرق التي اختمدتها علومه في تدويته، وتخميق صحة تصوصه: بل إن الروائي أجهد تفسه في تعلم نظم حساب الجمل من أجل توظيفه في إحكام بنائهما كمما تستمين بالتراث الشميي وحكاياته وسبرءء هذا عبر احتشاد

الرواية بالكثير الذى يتعمل بجوانب أخرى من التراث متتوعة، يتعمل بعضها بالعادات والتقاليد، والمأثورات الاجتماعية، ويتعمل بعمها الاخر بأساليب الحياة العامة، وطرز البتاء التي نشكل بمجموعها أساس الفاعدة الاجتماعية للمجتمع، ولكبي لا يكون حليثنا البلني نسوته عنا حديثاً عاماً لابشخص شيئاً محدداً، وبالتالي لا يشهى إلى شئ محدد يقودها إلى نتيجة تتصل بما نريد أن نتبيته في الرواية، منحول الرواية وحددت بنيشها، وصولاً إلى توضيح هذه البنية، الرواية وحددت بنيشها، وصولاً إلى توضيح هذه البنية، ومهمها التي لا يسهل إدراك طبيعتها المركبة الغربية، والتي نرى أنها تشكل أهم منجو حققته للرواية العراقية، إن لم نقل الرواية العربية المعاصرة، التي تستحق جهد الدرس، وهذه الرقة الطويلة التي يقفها عنده.

وأول أنماط التسرات التي تواجمهنا في الرواية هو مما يتصل بالأدب الشعبي، إذ من الواضح للقارئ أن الرواية في بنائها المركب تمتهد بماء كراثياً شعبياً معروفاً في (ألف ليلة رئينة؛ فِسن خلال الإطار الحكائي مايسرده الروالي على لسانه في ما أسماه اكتاب الكتيء بأقسامه السبعة، تتفرع مدة حكايات، وتستقل أخرى، في نسيج بنائي متكامل خاص بها؛ يشكل نصاً مستقلاً يسكن أن يطبع منفرداً، وأعنى به ما أطلق عليه في الرواية اسم دالسيرة المطلقية؛ نسبة إلى المطلق، جد عشيرة البواشق التي سبقت الإشارة إليهاء وهذه السيرة توزعت إلى أربعة أقسام رويت ثلالة منها على لسان تلاتة رواة عاميروا أحداثهاء كسا تروى السير الشعبية مصحوبة بالربابة، ودون قسمها الرابع (السيد نور) المعاصر لأحداثها الذى تكفل بتدوين بقية أقسامها _ أيضا _ لأنه الوحيد في زماته الذي يعرف القراءة والكتابة؛ مما كون بواة محطوطة (الراووق) الذي أصبح أمر عُقيقه بعد ما أصابه ما أصابه من تنتت وضياع، مدار الرواية. ولا يقتصر تأثر الروائي بـ (ألف لينة وليلة) على الإطار الحكالي بل تلمسه بصارات وردت في الرواية هذا وهناك، منهما منا يجبري على لسنان المسلق، وهو يرد على السيد تورة بالقول الاتي : الاوبمانا

يختلف العيد عن غيره من الأيام في أرض الداخل فيها مفقود والخارج مولود؟ وفي صفحة ٥٥ ترد العبارة الآتية : وتركوا أكواضهم ليس فيها ديّار ولا بافخ باره. وفي (ص ١٣٨) يذكر عبارة هماهم اللذات ومفرق الجماعات وصفا للسوت وفي صفحة ١٥٠ ترد العبارة الاتية: اولكن ما الدهر له العبار وقد قبل قديما: من لم يشلير العواقب منا الدهر له بساحب، وفي صفحة ١٧٦ ترد العبارة الآلية. (وأسقط في بعباحب، فتكس رأمه ساعة من الزمان ...،، وفي صفحة بد الروائي قصة زواج وجناح، أحد أولاد مطاق، بعنائة بقوله : (وكان جناحة قد انعتلي بمروسه، فوجدها درة لم تنقب ومهرة لم تركب

وفضلا عن ذلك يعتمد في أقسام السيرة صيغة الأخيار المعروفة في السهر الشعيمية: «قال الراوي» عند كل بداية جديدة.

وثاني أنساط الثراث التي تواجعها في الرواية، هو الذي يتمثل بالمكر العموني واتجاهاته العرفانية التنفعة ويتمظهر هذا الفكر في الرواية في ثلاثة أمور :

أولها: يتصل بلغته و وسيراته ، ومصطفحاته و فيد ذلك في الرواية يشكل ينفت النظر في مطالع أنسام السيرة الأربعة ، فهذه المطالع التي نستد إلى صفحات عدة ، كتبت بلغة صوقية خالصة يتمييراتها ومصطلحاتها ، كما مجلها مبتولة هنا وهناك في أنسام الرواية الأخرى، وهي بغة مصطنعة ، ليس من سبب الاستخدامها في الرواية ، في مطالع السيرة أو في لنايا الرواية ، كما يبدو لناء غير رغبة الروالي في إبراز الناحية السوقية في الرواية الإضفاء طابعها عليها ، صبنه يسبختها ، دون أن يكون عناك سياق يقتضيها ، أو دواع فنية أو مضمونية عوجه إليها.

والنهساء يتضح في اعتماد بعض القضايا التي طرحها الفكر الصوفيء مسوراً من محاور الرواية، أو تيمة من تيماتها، ومثال هذه القضايا الصوفية البارزة الذي يمكن أن يوصح ما تقول بجلاء فكرة والكمال والتقعية كما تجدها في كتابات أبن عربي (ينظر لتوضيحها ماذكره الروائي عنها في حوار صححة ه ه وهده القيمة المعالمة التي تحلي للحرف في بناء

الرواية وتشكيمها، والتي تقع عين القارئ عليها ابتداء في العيفيجة الأولى، والتي تتصدر الرواية حين يقرأ نصاً لابن عربي يقول فيه:

العالم حروف مختوطة مرقومة في رق الوجود التشور ولا توال الكتابة فيه دائمة أبداً لا تنتهي (ص٢).

وتوله في مستهن الرواية:

لقد أسدات السنائر دون ماينة والأسلاف، مدينة البشر والأسمنت والحجرء لأمنح بمداد قلمي آلاف السنسائر والتواقية على مسلينة والأسلاف، الأخرى مدينة الحروف والكلمات المدينة التي أعاد تشييدها حرفاً حرفاً وكلمة كلمسة وسطراً سطراً هؤلاء الرواة السنسة ... (مراك ٨).

كما أنه وزع أسفار «كتاب الكنب» السبعة على حروف أكدية «الرحمن» عما متوضحه.

وقسط عن ذلك ء ترى الروالي يستخدم يمهم المصلحات والمفردات الصوفية استخداماً ينطوى على دلالات رمزية، تقيده في عندسته لهيكل الرواية، وتعميق دلالاتها، وعم يوضح ذلك بسمية حبيبة الروالي بـ الورقاء، وهو اسم يرجع يذاكرة القارئ في أصلها العرفاني إلى عينية ابن سينا المعروفة، وبالذات مطلعها الذي يرد فيه هذا الاسم:

هبطت إليك من الحل الأرفع (ورقاء ذات تعزز وتمتع وهي بحسب مصطلحات (ابن عربی) الصوفية تعنی التفس أو اللوح الحفوظة

(حواره ص۲۵).

وواضح لفارئ الرواية المتعمق مدى ارتباط دلالات هذا الاسم بالدور الكبيس الذى تنهض به هده الشخصسية في تشكيل بنية الرواية، وهو دور يكاد يوازى كما يقول الروائي في حواره:

دور المؤلف: إذ على يديها يتم حل الكشير من معضلات الرواية، ومنها علورها على أوراق السيد دور الصائمة، مالية يذلك النغرة التي كانت مخول دون إنسام الرواية

وبمكن أن نضيف إلى ذلك دورها في بهاية الرواية؛ حين يكتشف الرواتي حبها له؛ فتير بذلك حياته وتبعث فيها أملاً على انفتاح جديد بعد أن كان شبح الموت يسدل عليه ظلاماً دامساً.

أما الأمر الثالث الذي يتمظهر فيه الفكر الصوفي في الرواية، فهم أحسها على الإطلاق، إذ على أساسه هندس الروائي روايته، وبني بالتالى اهيكلها، الذي يتراءى للقارئ على هذا النحو المركب الغرب.

وقين الشروع في توضيح هذا الأمر ، رئي أثر، في ينية الرواية أجد من الضروري التبيه إلى أن ما سأذكره هنا يدين إلى هذه الحساورات الضعيب التي دارت بين طلبية الدكتوراء في كلية الآدني جامعة بتنداد للهام الدراسي 10/12 الذي درستا فيه هذه الرواية، فيضطهم، وبشعال جهدهم وحماستهم الجارفة، وصعت يدى على جوانب من المعرفة المهوفية الغربية على، ما كنت الأعرفها وأعرف بالتائي الرواية لولاهم.

ومن هناء فيإن سا ذكروه هي الصوار الذي دار في الصافرات، أو في المقالات النقابة التي كلفتهم يكتابتها عنها تعد من مراجع هذا القسم من البحث الأساسية (١٩٠).

ولترضيح ما فتهينا إليه بشأن هذا الأمر، أقول: إن أية محاولات لتلمس العلاقة بين بنية الرواية وتمظهراتها الصوفية فات الطابع السرفاني، يستلزم بالضرورة الوقوف على المبادئ الرئيسية التي تستند إليها، ونعنى بها نظرية دالإنسان الكامل؛ كما استقرت في الفلسمة الإسلامية/ الصوفية على يد ابن عربي الذي يعده أبو العلا عقيقي نلبدع الأول لمذهب وحدة الرجود، ومن تم عند عبد الكريم الجبلي في كتابه (الإسان

الكامل في معرفة الأواخر والأوائل)، اللذين يشير الروالي إلى إقادته منهما في أكثر من موضع من روايته أو حواره، قالحق _ في مذهب الوجود _ كما يقول ابن عربي،

يتبجدي في الإنسبان في أعلى صبور الوجبود وأكمنها

والإنسان الكامل :

هر علة الرجود والناية القصوى من الوجود، لأنه بوجود، تخففت الإرادة الإلهية .. ولولا الإنسان لما مخمصة عده الإرادة ولى عسرم الحق وهو الحافظ للمالم والمبنى على نظامه (٢٠).

أى أن قبام العالم إنما يتحقق يوجود الإنسان الكامل، ولا يزال العالم محفرظاً عادام هو فيه. (٢١٦).

أما عند الجبلى فنقرأ : دواعلم أن الإنسان الكامل نسخة الحق تمالى: كم أخير (ص) حيث قال خلق الله آدم على صورة الرحمن؛

وهو علة وحود العالم والحافظ به والقطب الذي تدور عليه أنلاك الوجود. ويلو واضحاً أن الروائي اعتمد اعتماداً مباشراً على ما جاء في كتب ابن عربي والبيلي في تشكيل هيكل روايته. فالرواية في إطارها المغارجي، الذي أطلق عليه الروائي اسم 3 كتاب الكتبه : تتشكل في سبحة أسفار: تبعاً لمحروف مفردة «الرحمن» مع التبيه إلى أن «ال التعريف هتا تدخل في أصل الكلمة كما يقول المفسرون لوقوعها أسما على الذات الإلهية - أما لماذا «الرحمي» فالجواب بجده عند الجيلي، حيث يشير إلى أن الحق لما أراد أن يتجلى بصفة الخلق، استعطمته الملائكة أن يفعل مقسمة عليه بأسماله المخلق، استعطمته الملائكة أن يفعل مقسمة عليه بأسماله المخلق، المعالمة عليه بأسماله المخلق، المعالمة المسالة عليه بأسماله المخلق، المعالمة المسمالة المسلمة عليه بأسماله المسلمة المسمالة المسلمة المسلمة المسمالة المسلمة المسلمة

أن هذا الاسم تحته جمعيع الأسماء الإلهية النمسية وهي مبحة: الحياة، والعلم، والقدرة والإرادة والسمع والنصر والكلام، فأحرقه سبعة؛ الألف وهي الحياة، ألا ترى إلى سريان حياة الله

في جميع الأشياء، فكانت قائمة به، وكنا الألف سار يتقب في جميع الأحرف حتى إن ما لم حرف إلا والأثف موجودة فيه الفظأ وكشابة، قالباء عنه ألف مبسوطة والجيم ألف معرجة الطرفين وكذلك البواقي إلخ، مكان حرف الألف مظهر الحياة الرحصانية السارية في الموجودات، واللام مظهر العلم، فمجمل قائمة اللام عممه يتممه ومحل تعريف علمه بالخلوقات والرء مظهر القدرة الجرزة من كون العدم إلى ظهور الوجود ماءه والحاء مظهر الإرادة ومحلها غيب الغيب ألا ترى إلى حرف الحاء كيف هو من أخسر الحلق إلى مما يلي العممدر، والأوادة الإلهية كذلك مجهولة في نفس الله فلا يعلم ولا يدرى ماذا يريد فيعُمني به، فالإرادة عيب محض، واليم مظهر السمع، ألا تراه شقوباً من ظاهر القم إد لا يسمع إلا مايمال؟

وما قيل فهو ظاهر سواء كان القول عظيما لفعيه أو حالياً وأما الألف التي بين الميم والمود، قمضهر البعم وله من الأعداد الواحدة وهو إشارة إلى أن الحق سبحانه لا يرى إلابذانه... وأما النون فهو مظهر لكلامه سبحانه وتعالى قال الله تعالى (ن والقلم ومسا يسطرون) وكناية عن اللوح الصفوظ، فهو كتاب الله الذي قال فيه (ما فرطنا في الكتاب من شري، وكتابه كالامه، واعلم أنه النون عبارة عن انتقاش صور الخلوقات بأحوالها وأوصاقها كماهي عبيه جملة واحدة، وذلك الانتقاش هو عبارة عن كنمة الله تعالى لها دكن، فهي تكون على حسب ما جرى به القلم قى اللوح الذي هو مظهر لكنمة الحضرة، لأن كل منا صدر من نقظة كن فهنو عجت حيطة اللوح المفوظ فلهذا قلنا إن النون مظهر كالام (لله صالي ۲۲۳) .

وبقلنا هذا النص الطويل بحلف يسيطه ضرورى فيما نرى، لأنه يشكل أساس بناء (كتاب الكتب) وأسفاره السبعة. والواقع أن قارئ الرواية المتأمل، الذى يعرف دلالة حروف لمنظة والرحمن، كما شرحها الجيلى ليعجب من تمكن الروائي من أن يعكس قيما سرده من أسفاره دلالات هذه الحروف عما يقتضى العنيد من الصفحات لعرض ما ذكره في الأسمار السبعة حرفًا حرفًا للتلميل على هذه الحقيقة، التي الأسمار السبعة حرفًا حرفًا للتلميل على هذه الحقيقة، التي من مرة. ففي هذه الأسفار يحدثنا الروائي عن رحلته في يناء من مرة. ففي هذه الأسفار يحدثنا الروائي عن رحلته في يناء روايته، التي يدأب الحياة تلب فيها في سفرها الأول (الألب) الذي هو مظهر سريان الحياة في الأشباء، تتنعيى عند (حرف النون) الذي هو مظهر الكلام، وبه تكون الرواية قند أخذت المنطورة أمام فارتها، سم يعد لذى الروائي خالقها ما يقوله، مضطورة أمام فارتها، سم يعد لذى الروائي خالقها ما يقوله، وبدلك تكون روايته هي كلامه.

أب أقيسام الرواية الأخرى، التي تتداخل بين الأسفار، وعِنْهُمْ مِنْهُ فِإِنَّ الرِّواتِي سِيشَكِنِهِا فِي هِيكُلِ الرَّوايَةُ لِيمًّا لتحولات الذاب الإلهية، وأحوال الإنسان الكامل، هالذات الإلهية عند الجيلي، الذي اعتمد الروالي مؤلفه (الإنسان الكامل...) بشكل أساسي لمي يناء روايته، تخرج من عجرتها وبساطتها إلى دات مدركة عاقلة في ثلاث مراحل: الأولى مرحنة الأحمية والثانية مرحنة الهوية، والثالثة مرحلة الإبية: وبهذه العريفة التنازلية يصبح الرجود عنقلا ومعقولا الالله وفي مقابل هذه المراحل الثلاث التنازلية التي يقصعها االحق، في طريقة معرفته بمفسه والانصال بالبشر، فلاثة وأحوال، يشمر بها الصوفي في دصعوده للاتلماج بالذات الإلهية، والفناء فيها، وهي : إشراق الأسماء الإلهية، إشراق الصفات، إشسراق القات. ومن الواضح أن الروائي، استند إلى هذه الانتقالات بين المراحل (نوولاً أو صموطًا) في تشكيل روايته: ولكنه سيعمد إلى إجراء تغيير أساسيء مهدف مامل أن يتجلى قيما يلي من البحث، يخلم هذا التشكيل فيما يختص يتحولات الذات الإلهية، فالحركة ستظهر معكوسة أي

أنها ستشوالي التصاعدياً» والإنباء الهوية، الأحشية، أي بالانتقال من معرفة الذات الإلهبة ينقسها إلى التجرد أو الوجود الفض بالقوة

(0)

ولكى تقدرب من فهم كيفية استخدام الرواتى هده النظرية الصوفية في تشكيل بنية روايته، سنقل هنا نص ما ورد في الرواية لتوضيح ذلك، ثم مضيف إليه ما ذكره الروائي في دحواره الذي يزيد هذا التوضيح بيالاً. ونقل ذلك، على طوله، لايشكل في تقديرنا إلا خطوة أولى في هذا التوضيح، لم تجد عبارات أوجر وأدق سها في بيانه، الذي يحتاج هو الأخير توضيحاً سنحاوله في والخطوة الثانية التي تأمل أن تقرينا من هد القهم، فقي السفر السادس (الألم الحلونة) من اكتاب الكتب، يجبرنا الروائي أن تيلور فكرة طريقة بناء الرواية تم عندما قرأ دات ليدة ما كتبه داكر الفيم - خامس الرواة عن المستحات البيص الرواة عن المستحات البيص الرواة عن المستحات البيص

منذ تلك الليفة تبلور لنك بناء هذه الرؤاية فيقعل معادفة جاءت تلك الصفحات البيس في مرضع احدوى في نصبه الأصلى على تلك المراحل النسلات التي تخرج بهما اللات من إطلاقها إلى مسرح الوجودة حيث سأتتبع عروج المؤلف بدوره تزولا نحو تلك الشخصيات البدرك المؤلف بدوره تزولا نحو تلك الشخصيات البدرك المؤلف موجوداً في ذهن الروايي بالقوة مسورة أفكارة تصنات مسيدحقق في الرواية بالضعل على شكل حروف وكلسات الرواية بالضعل على شكل حروف وكلسات الرواية بالضعل على شكل حروف وكلسات الرواية بالضعل على شكل حروف وكلسات.

ولكي نبده شيعًا من غموص هذا النص نشير إلى أن الروالي اختصد في بناء روايته رواة ستة يأمل أن يكون هو سايعهم. الرواة الأربعة الأول: عبدالله البعبير، منلول اليتيم، عذيب العاشق، السيد نور هم رواة «السيرة المطلقية»، وقد

استقل كل منهم برواية قسمه، أما الراوبان الآخران فهما: فاكر القيم، و قشبيب طاهر النيات؛ اللذان يروبان ما أحاط يمخطوطة الراووق التي ضمت السيرة، من أمور أدت إلى تشتعها أوراقا متنائرة، وجعلت أمر تخفيقها صعباً، وقد روى الرواة الشلالة الأول نصوصهم من السيرة شفاهة، في حين دون الربع نص ونصوص من سيقود، أما نصا شديد وذاكر فقد جاءا مكتوبس وما تذكره هنا ميساعدنا على فهم نص اخر ورد قبيل النص السبابق في الرواية، نرى أنه من المهم ذكره لأنه يوضح بعبارات أكثر تخليد، ينية الرواية أو على حد تعبير الروائي فإطارها حتى تهايتها كما يبلد شيئاً من عموض النص السابق، يقول الروائي،

فبين النص الشفهى المراوى الأول [يقصه نص عبدالله العاشق] ونص الكتابى الذي مازال في طور الششكل وانتصو [يقصد كتاب الكتب] النصورة النصورة إلى نص «مدلول اليتيم» الذي يقود المصورة إلى نص «مدلول اليتيم» الذي يقود إلى نص «عديب العاشق»، في حين استند أنا في نصى هذا الرواية على جدارتي بأن أهدو سابع الرواة - إلى نص الراوى السنطمة أن أبرهن في الرواة - إلى نص الراوى السنطمة إلى نص الروى المددم «شهيب طاهر النصاف» الذي يستند ينوره إلى نص الراوى العامس «ذاكر القيم» (ص ١٨٤٤).

وهذا هو الدى تعبده بـ (عروج شخصياته صعوداً بحو المؤلف، وعروج المؤلف، نزولاً بحو المك الشخصيات ليدرك الطرفان وحدتهما على صفحات هذه الرواية، الذي ورد في النص السابق، قتص عبدالله البصير ((الراوي الأول)، يصعد إلى نص المدلول اليتيم، (الراوي الثاني)، وهذا بدوره يصعد إلى نص الحديب المحتق، (الراوي الثانث) الذي يصعد إلى مص والسيد نوره (الراوي الرابم)، الذي يصعد بدوره إلى نص والسيد نوره (الراوي الرابم)، الذي يصعد بدوره إلى المؤلف (سابع الرواة) في حين سيعرج الراوي (سابع الرواة) ترولاً إلى نص شبيب طاهر الغياث (الراوي السادم) الذي يمزل إلى نص ذاكر القيم (الراوي الخامس) الذي ينول إلى

الراوى (الرابع) الذى كان قد صعد كسا رأينا إلى المؤلف (الراوى السابع). وهكذا، تتلاحم أقسام الرواية التي تضم ما ذكرناه من تصوص، صعوداً ونرولاً، لدكون تصبيح الرواية وسيسها الفيية. وقد أفاد الراوى من طريقة دالإمنادة التراتية التي معتبرها النسط الثالث من المرجعية التراتية بين ما رواه الرواة السيمة في الرواية، وهو ما يوضحه الرواتي في حواره حين قال:

هناك معراجان متفاخلان يتمان صعودا وهبوطأه وقد تمكنت من تجسيد حميتي الصعود والتزول بطريقة دالإسناده الترالية للعروقة، فالصعود يبدأ بأون رواة الخطوطء في حين أنَّ النزول بيسيداً بسادس الرواة، قمتن الخطوط يبدأ في عملية المحود بالعبيقة الألبة؛ الجلائي شبيب طاهر الغياث في ما كتب به إلى مال: وجلت بخط داكر القيم عن يعض القيسين على المؤارعي السيد تور قال: سمعت عديب العاشق قال سمعت مدلول البنيم قان السمعت عيدالله البصير قال؟ أما من الفطوط في عملية الترول فهمما كما يأتي: احدثني تبيب طاهر الغياث في ما كتب به إلى قال ؟ ، وهكذا تتكرر هذه العبيخة في مفتتح كل فصل من قصول المتن، حادثًا كل مرة اسماً من أسماء الرواة في عملية الصعودات ومضيفاً اسما من أسماء الرواة في عملية النزول _ ليحقق الطرقان(فناءهما) في سفر النون من الحكاية الإطارية. ولكون رواة عملية الصعود يمثلون الشخصيات الرواتية جاء أسلوبهم في سرد الأحداث (شقهيه) ، إذ إنهم يروون على نغمات الرباب (سيرة شعبية) تدور حول (مطلق) بعثل الرواية المحوري. في حين إن رواة عملية النزول يمشون أقنعة للرواتي، فجاء أسلوبهم في مسرد الأحسنات (كستساييسا) (Ya)(oT/, p)

وبمراجعة سلامل الإسناد التي أشار إليها الروائي في حبديشه السبابقء التي تعكس هذا المسمود وهدا البزولء بتفاصيلها التي استهل بها أقسام الرواية الستة غير كداب الكتبء للاحظ أن رواة الصمود الشلالة وصولاً إلى رابعهم السيد نور يرتبطون بالإشراقات؛ هجام القسم الأول (٢٦٠ منها) الدى يرويه معدول البشيم خت عنوان (إشراق الصفات): والشالث الذي يرويه عبد النه العاشق مخت عنوان وإشراق الأسماء، والثاني الذي يروبه عذيب العاشق محت عنوان الشراق الذات؛ وهذه الإشراقات كما ذكرما ثلاثة المحوال، يشمريها الصولى في صعوده بلاندماج بالذات الإلهية، وهي بذلك عبارة عن عروج المبد إلى ربه عن طريق رباضات ومجاهدات عديدة، إلا أنها رباضات ومجاهدات تتبصل بالإشراقات التي يكون الفعل فيها أمراً خارجياً إشراقياً، لا دخل للإرادة فيه، فهي غير الحتيارية من عند العبد، وإنما هي اصطفاء من الرب، لذلك جاء مارواه هؤلاء الشلالة ليس بأممل اجتهارهم، وإنما عن طريق الأكشف، وهو الكشف كما قلتا لا يرادة لهم فيه، لذلك حددت المقادير مايروو، من السيرة، فاستمل كل راو من هؤلاء الرواة بقسم من السيرة، لم يسمح به (الكشف؛ بتجاوزه، فيكون بمجموعة حلقات للسيرة تتابع قيها الأحناث حتى نهايتهاء في قسمها الرابع والقسم اخطوره ؛ الذي يرويه والسيد نوره ؛ والذي يقص فيه وقائع ما عرف في دريخ العشيرة بــ 1دكة المدفع، التي قتل فيها بطلها ومعلق، وعدد من أولاهم.

ومن الطبيعي أن يكون الربوى الثاني في الوقت الذي يكون فيه راوياً لقسمه، راوياً في الوقت ذاته للقسم الثالث؛ والثالث راوياً لقسمه وللقسمين السابقين، وهكذا يتبلور موقع فالسبد مورة باعتباره رابع الرواة، فهو إد يكون راوياً للقسم الأخير من السيرة والقسم المنظورة يكون في الوقت ذاته راوياً لكل السيرة، ولأنه الوحيد في رمانه العارف بالكتابة كان لكل السيرة، ولأنه الوحيد في رمانه العارف بالكتابة كان أيضا مدونها وواضح من كلاما أن الروائي في هذا يجرد هذه الإشراقات من محتواها، ودلالاتها الصوفية، ليجملها للراحل التي تقطعها الشخصيات صحوداً للاتخاد الروائي، فالروائي

باعتباره حالقاً اختار شخوصه دون أن يكون لهم رأى في هذا الاختيار، كما احتار لهم أسماءهم، بما تعلوي عليه هذه الأسماء من دلالات رمزية، كمما حدد (مقادرهم، في المرفة، والجزء الحدد لهم روايته عن البيرة، إن لم نقل بعبارة أكثر دقة، من الرواية باعتبار أن المبيرة جزء من الرواية

أما هروج الروائي نزولاً نحو الشخصيات، التي تنزل هي الأخرى وصولا إلى السيد نور، قتلاحظ أنها تنتص بمراحل مخولات الذات الإلهية؛ التي يتجلى فيها الرب في صفحة الوجود نزولا للانخاد بالعبد وهي فالإنية، والهوية، والأحدية، وبجرد الروائي كشأنه مع شخصيات الصعود التي ترتبط بالإشراقات هذه المراحل من دلالاتها الصوفية، لتدل على المراحل التي يقطمها الروائي _ يوصفه خالعاً للاعقاد يشييب طاهر الغيبات (الراوى البسادس) وذاكر القيم (الراوى الخامس) ومن ثم السيد ثور (الراري الرابع) باعشبارهم مخلوقاته، وهده الشحولات؛ لأنها صادرًا من (الخالق) تتم بضعل وقرار فاتيء لدلك ثرى شبيب طحو القياب وفاكو القيم، والسبد نور، يكتبون ما يكتبون سواء أكان قسمةً من المبيرة (ما كتبه المبيد تور) : أم كان يدور حولها (ما كثبه شههب وذاكر) باختهارهم، ودوق تكليف من أحد، تمامًا كما سيكون ما سبروية الرواتي في «كتاب الكتب» الذي يعد مكملاً لما كتبوده اختيارًا ذاتياً لم يحمله على القيام به أحده لأنه خالق الرونية

وكما ذكرنا في مستهل حديثنا عن هذا المظهر المعودي، الذي اعتصده في يناء روايته، فإن الرواتي أجرى لنميراً مقصوداً في ترتيب مسار خولات الملاهبة في بربها نحو البشر فجعل ماهو أولها (الأحدية) _ الذي يروى فيها والسيد نورة رابع الرواة القسم الرابع من السيرة (القسم الحفور) _ آخرها، في حين جمل آخرها (الإنية) _ الذي يروى فيه وسادس الرواة؛ شبيب طاهر الغياث قصة إخماقه في حين عقيق المعاومة الراووق، بعد تشتت أوراقها _ في حين عند بردي وهو القسم الذي بردى فيه وداكرالقيمة ما يتصل بعدد من قيمي ومرار السيد بردى فيه وداكرالقيمة ما يتصل بعدد من قيمي ومرار السيد

وره الذين حافظوا على الخطوطة، وأذن لبمصهم بالإضافة إليها؛ وما أل إليه أمرها في نهاية المطاف، أوراثًا متناثرة تتخاطفها الأيدي، وهو في هذا التغيير أراد أن تتهي جميع أقسام الرواية، عن والسيد نورة باحتباره مدون والخطوطة، التي جعل الروائي أمر عقيقها مدار الرواية الرئيسي؛ ذلك أن السيك بورة وغم كوبه رابع رواة انسيرة في السنده لكته أولهم كونه سابقًا في وجوده وجودهم، بل إنه اللتور، الذي أتار لهم الدوبء واستمدوا من إشعاعه ومنه عن طريق مباشر أو خير مياشر مارووه، لأنه لم يكن راوياً من رواة السيرة محسب، بل بطلاً رئيسًا من أبطالها: العارف بأسرارها: وأحد قطبي الصراع فينها الذي جسد الخير، في حين كان دمطاق، في أول أمره، مجسدًا للشر في هذا الصراع التاشب بيمهما. لذلك: كان «السيد تور» محور (مخطوطة الراووق) الذي أضفي عليها الهباية، والقداسة، لقوة شخصيته، وكراماته، إنَّ لم نقل معجزاته، فأصبح كوخه، الذي دخله وأعرازه يخرج منهم احتجاجا على مطلقء مرارا يتولى رعايته: ورعاية مخطوطته القيمون من بعده، القين لا يحق لأحدهم الإمسافة إلى المطوطة إلا يلان منه وقد نص في القسم الرابع الدي يرويه على أحدهم، في حين كان يطوف على أخرين، في متامهم، ليأدن لهم بشلك.

وليس ذلك فسحسب، بل نرى مسارواه الروالي في الاكتاب الكتب، الدى صور فيه معاذله ومكابداته في سبيل كتابة الرواية، ينتهى هو الآخر إليه، عند أعتاب سفر (النون)، في فينو الأمر أخيرا، وكأن الرواتي يوحد بينه وبين دالسيد بوره ميكون هو هو، ويكون تنيجة ذلك في النهاية الرواية، التي اكتملت أخيرا بعد جهد جهيد استغرق أسعاراً ستة، الخلت لها حروف الرحمن بدلالات معانيها العموفية عناوين لها، فتكون هذه الأسفار بعناية النهر الكبير الذى رفئة أقسام الرواية الستة الأخرى حبر مسيرته بدفقها، فيكون الروائي بذلك، وبعد جهد (الأسفار السنة) قد أكمل همله وآن له بالنبريح ليتأمل فيما صنع، وهكذا تأخذ الرواية شكلها الأخير في القرن السابع (سفر النون) الذي يتركه الروائي

مسمحات بيصاء، فكأنه يقول فيه لقرائه لقد قلت كلامي، فيسا مضى من أقسام، وخلفت لكم عالى، وصورت لكم شخصياتي وعبرت لكم عن وجهات نظرى، على نحو ما قلت، وتعيدوا نسيج خلف دما عليكم الآل إلا أن تؤولوا ما قلت، وتعيدوا نسيج ما ببيت على نحو ما يشراءى لكم، وبذلك يشصح معنى اختيار الروائي لروايته (مايع أيام الخاق) عنواناً لها، فهو اليوم الذى استراح فيه الخالق، ببعيد التأمل فيما خلق في ستة أيام، وهكذا يكون السفر السابع (النون) هو كلام المؤلف الأخير، الذى تمثله الرواية، فهو الدلك خاتمة السبك الذى تتجمع فيه النصوص وننتقي الروافد، و إذا رجعنا إلى مرجعية الروائي العسوفية سيكون النص الذى يدخل دار الأبد أى الخلود، وهر النص الدى سيكون خانمة النعب الذى لازم رحلة الخلود، وهر النص الدى سيكون خانمة النعب الذى لازم

ولعلنا بها ذكرناه مكون قد وضحا ما في الرواية من محكام بناء، وغم ظاهر هذا البناء الدى يسدو للوهلة الأولى متنافراً، وبطلك مكون قد وضحا معنى ما ذكره الروائي في اكتاب الكتب، عن شكل علما البناء الدى شبهه الاستنافيا الذي شبهه الاستنافيا الذي ينهه في الرواية وبدر فرهود العلاش، ألحد تخصياتها الريسة، حين قال على لمان عمديقه الشاعر، إن الرواية،

ستعدو على شاكلة ذلك المتحد: مربحًا من الموضى والتنافر ظاهريًا، في حين هي في باطبها يمنهي الدقة والنفام(ص ١٣٣)

وهو إحكام بداء استلهسمه كسما رأيه من كسب المتصوفة، وخاصة كتب ابن عربى، والجيلى وبدلك، فإن عبدالخالق الركايي لم يكنب رواية صويية، ولانراء هدف إلى

هوابش

- (۱) ينظر في توضيح خذا كتباب حيث الحسن مد بدر الثيم تطور الرواية العربية الحديثة في منصر، ۱۸۷۰ ــ ۱۹۳۸ ، دار المقرف ، القاهرة، طبعت عدة
- (٣) ينظر تتوضيح ذلك كتسابنا الأدب القنصيضي في العراق دما الحرب
 العائمة الدائية الجاهاته الفكنية وقيمة الفنية ج ١ دص ٢٤ وما
 يحددا هامش (٧) من ص ٣٤ على ويد المصوص الذي تشير قيم إلى

ذلك، رعم ما يبدو عليه من حرص على صبحها يصبغها، لأغراض فنية تزيد من فرادة وتميز روايته، وحل ما فعله أنه اصطلح طريقتهم، وأصطلاحاتهم، واصتهم، وأقاد من يعص آرائهم في محاني الكلام والحروف، والكمال والنقص، ووظفها توظيفًا روايًا فالأمر في هذه الصوقية باعتبارها إحدى مرجعياته التراثية، التي اعتمدها في كتابة روايته، هو أمر حبناعة محض، أعصدة وأودد ... إلخ، جملها أساسًا ومرتكراً لمصار روايته في نهجها الجديد المبتكر، ولس شمئًا أخر يمت للفكر الصوفي يصلة على الإطلاق، قبان بدا في الرواية شي من هذا، فهو أمر مقحم محل بفيتها، إلا ما كان طفة توضيح ناحية أو أخرى من نواحي بناتها.

خاتمة وتعقيب:

مامضى من البحث، يشكل القسم الأول منه، الذى حرصه أيه على توضيح معمار روية (سابع أيام النفتق) معياً وراء تسريف القارئ بها، وإعانته على قراء بها، أما مالذى حقاة الزوائي حقاً، في ظل هذا المعمار المركب بما يبرر هذا النجهد العنى الذى بذله الروائي في كتابتها، كما يبرر من ناحية أخرى النجهد المعنى هو الآخر، الذى لابد أن يبذله القارئ في قراءتها، قسيكون موضوع قسم ثان من يبذله القارئ في قراءتها، قسيكون موضوع قسم ثان من المحد، لابتسم له الحيز الاصحى لهذا البحث في الجمة.

منحاول أن نستكمل هيه الكثير ثما يمكن أن يلمسه قارئ هذا البحث من أوجه قصور أو نقص، دأمل أن يعقرنا القبارئ عنها، ولمل أبرزها ما يقتصل بإشكال التلقى الذي تعرجه هذه الرواية بشكل حاد.

ربط هملى جواد الطباهر في كتبايه صحيصود أحصد السيب والد القسعة الخديدة في العراق محمد أحمد السيد يكدب فالدرسة المحديثة الليس برزوا في مضر في هذه الفدرة، و لمل من أبر مظاهر هذا الوعي الفني لدى هذا القاص الذي يحسس الإشارة إليها أبه وصف ووايته القصيرة يمكن اهنبارها أول رواية توقرت نها مسمات فنيلة في الحدال.

- (٣) سهيل إدريس، القصة العواقية الخليفة الآداب العدد ٢ شياط السنة ١٩٧٧ من ١٤٤ عربان عاده عام ١٩٧٧ من ١٩٤٥ التي كتبها قها يأتها قصة عراقية موجزة لأنها لا يمكن أن تقرل بارزايات العقيمة العروفة له مثل رواية البعث فولستوى التي حرص على تعريف القراء بها في أكثر من حال دكما وصف ميسوعه القميمية المنحرة عام ١٩٢٧ بالطلائع لأنها في رأيه طلائع لما كان يدعر إليه من قصيص قصيرة نتوفر لها مقومات الني ، كما قم يذكر في وصفها بأنها قصص، بل نص على أنها منور وأحاديث ، إلخ.
- (3) تشرت مجنونان عام ۱۹۲۹ ، لكن يشير في عنامها إلى أنه أتم كتابتها في ۱۳ أثار ۱۹۳۹ ، ينظر حيد الحق فاخس وهذا الرواية كشفيا تشالا القصة وطورها في المراق ۱۹۰۸ - ۱۹۳۹
- (a) ينظر أشرق ملاحظات القدية كدابنا في الأدب القصصي والقده مقالة الثلد القصصي في العواق في نشأته وتطوره من ٢٠ وما يعدها.
 - (7) يتظر درستا لهما في الأدب القصمين.. ج ٢
 - (٧) صور عاطئة من جياها الأدبية جهدة أهبار الساهة الشد ٢٤ السنة ٢١ يسان ١٩٥٧.
- (A) أولى محاولات في هذا الاستخدام قصة جيراب معطوة عام 1924 التي حاول فيها أن يقلد جويس في يوليسيزه ينظر دواسته بهذه التعبة الأدب القصيصي ج ٣ ص 191 رما يعقد ۽ زير الشنظيات تفي درجة س التعب أكبر في قصص مجموعة تشيد الأرض عام 1924
- (٩) نشر فؤاد التكرين سيسموهت الرحيدة هذه علم ١٩٦٠ وتدبيع الصحية القصيرة التي كشيها في الخصصيتيات، ينظر دراست لها في الأدبية القصصي ج ٢ عن ٢٨٧ وما يعدها، وقد أعاد نشر هذه المحرحة في طبعها الأولى
- (١٠) مقابلة مع مؤاد التكرلي تشرت يعنوانا «مؤلف الرجه الأخرة في مجلة 11 تعرز العدد ١٧ السنة ٢٠١٢ مارس ١٩٦٠ ص ٩
- (١١) ينظر لمرفة موقف فؤاد التكولي من استخدام العامية في حوار القميس، وارتباط تمسكه بهذا الاستبطالم بالرحى الفني لمبهه يحت العامية في حوار القبيص العبرائي الحديث؛ فلمأد نشره في كتناب في الأهب القصيص وفائد من الله وما بعدها
- ١٢) ينظر للنامييل ذلك في بحثنا ترجمية القعيمي في العراق ١٩٠٨ ـ.
 ١٩٣٩ وفيسرست القيميس بالبرجيمية المنسق به المشبور في الأدب اللسمين ونقله من ١٨٠ رما بندها
 - (١٣) الأدب اللصصي في العراق، ج ٢ س من١٣٨٠ ٢٦٠

- (١٤) المرجم السبايق ص ٣٧٥ وقد اطلعها على م كتب منها مخطوطاً، قرجتها أن رعى القاص الذي كان محقاً إدالم تخد قهما كتبه من هذه الرواية ما يستحق أن يقل الجهد فيه الإصامة.
 - (١٥) لترجم السابق من ٢٨٦
- (۲۳) ينظر نسرت طبيعة عقا المشروح «الرواية العاور العليمة»، حوار أجراء مع الرواق سمى محمد «يندة عليمه بها العدد ١٩٨٧» أيول ١٩٨٧.
- (١٧) ذكر الروائي في مهايتها من ٣٤٥ أنه بدأ في كتابتها في ٣١ نسور ١٩٨٤، وأنهاها في ٢٠ كانون الأول ديسمبر ١٩٨٧، وكان قد ذكر في ديسمبر ١٩٨٧، وكان قد ذكر في ديسمبر ١٩٨٧، وكان قد ذكر في ويهاية روايده السايقة الراوزق أنه بدأ في كتابتها في ٢٩ تيسان ١٩٨٢، وإنهاها في ٣٠ كانون الثاني ينفر ١٩٨٨.
- (1A) علا الحوار تشر همت عنوان له هلائمه هو، طبل القارئ إلى سابع أيام المحق أجراء وارد بمر السائم، الأقلام العدد الإدرج ١ ٤ أسنة الثانية والدلاون ١٩١٧ . وسنشير إلى صفحات التصوص التي تقتيسها عنه في حسب البحث
- (193 أنسى بالذكر منهم : يحيى خارف الكبيسى : وحمزة فاضل بوسف الله سأستمن استعادة بيان الهي كان بجهدها في أسلام سأستمن المرحمون والمكاسم في الرواية ما أمر أما درياً مظلماً كما كان المساسمة المرحمة ويحها الدائية، ما أشفى على جو الدرس بهجه وجويته الدائلة.
 - ٢٠١٦ فعنوص إلحكي، بن ٢٨
 - (۲۱) هنده د
- ۲۲۲) عبد الكريم الجبان الإنسان الكامل في مصرفة الأواضر والأواق.
 ١٨٠٢ عبد الكريم الجبان الإنسان الكامل في مصرفة الأواضر والأواق.
 - (٧٢) أليم تصري بادر العصوف الإصلامي ص ٢٤٠.
 - (٢٤) ينظر كتاب بيولد. أ. تبكلسون، في الصعوف الإسلامي والهجم
- (٣٥) وقد كرر الرواي طريباً القول نفسه في حديثه عن تجربته الأدبية الذي نشر غبت عنوان والتجريب أسلوباً وبعشقه في معطلة الآداب (اللبنائية) المدد ١٩٨٧ السنة ١٥ أب ١٩٩٧ ص ١٨٦ ومايستها
- (۲۲) تجافل مقردات تعرب قسم ، قصل في البحث ، للدلالة على ماترؤحت إليه الرواية من أقبام أر قصول أو تصوص، يسبب ترضيحات المؤلف التي لم تستقر على مقردة منها.
- (۷۷) يشول ابن حربى في باب ترجمه الوجود : (مادات النبية موجودة فالتمب موجود في السعد، إلا أنها دار السبك والتخيس، فأنت تدور في معة أيام يهوم السابع هو يوم دخولك در الأيدة وسائل ابن خربى، كتابه التواجع من 1° ام وأيضا ، والمعتقل بالمن في أيام الخاق، وهو معة أيام، وأو أدركك الجهد فالا تعتره فإن الرحة أمامك في اليوم السابع، نفسه ص ١٧٠-

الطليعة الأدبية العدد رقم 3 1 مارس 1979

اليوتوبيا العلعيكة

لطفية الدليمي

اليوتوبيا والادب:

تبدا رواية الدوس هكسلي اليوتوبية « ماثم
"New Brave World" α

إلى ترجيتها العربية(١) بكلمات نقولا يرديف عن
اليوتوبيا -

لا نقد اصبح الأمل في تحقيق اليوتونيا أكبو يكثير مها كنا نعبقد قديما عمني أله لي أنسا الأل ان نواجه هذا اسؤال: كيف نستطيع ان بحول دون تحقيق هذه المدن العاضة ألله الله المساد المساد ألم مسكنة التحقيق والحده السير تحوها وربما كنا في بداية عصر جديد عصر يحلم الميه المكرون والمثقفون بالوسائل التي يتحشون بها المدن القاصلة عمر وعودون بنا الى محمع غسير بوتوبي عاقل كمالا ولكنه اوفر جرية الله .

وبهذا المدحل يدفعنا الدوس هكسلى مبذ الصعحة الاولى الى الاعتقاد بلطلان أحلامنا يشال المدن العاضية ، معتمدا على نظرته اليائسية للعالم وعلى اعتقاده العبيق بالحراف العلم عن المسار اللي أواده الانسان له 6 واتحاهه صوب تشويه الوجود الالسانية الراقية بواسطة التلقيح والتقريح المعلى ويرمز هكسي الى عصر عدشته الحيالية 6 باترمر "Ford" الذي أعتبره بدالة تشريح العهد الحديث عن (80) وأصبح يحنف به كيوم عيسد

الخالس من الروحانيات والسياء والخلود والعن إ اعدمت كل الكتب والمعت المتاحف } وفي مواقع من الرواية يتحول قورد رمق الراسمانية السمى فرويسة ويتظر نقسيا لمصائب الانسان أاو يعروها الى العلادات الطبيعية العتادة 6 وفي مدينته يعمد العلماء التي تربيج السوض المفحة في القوارير والي تدحين الأصفال إوقبل ذلك الاحنة الليس فسموا الى خسس نئات حسسه تركيب كيميائي معين بعدهم أغدادا خائساء بتلاءم مع تكويتهم الجسماني واستعدادهم الععلى ، ويتوجب وفيق هسلما التقسيم على أية فثة من الفتات أن تؤدى حسدا معيدا من الواجبات والاعمال لايمكنها تجاوزها ولا تستطيم تعيير عملها أوارعضه ويتشابه أفرانها تثبانها تاما تتعسدم فيه القروق القردية حسب يرامج التكييف المهيأة ؛ ويتضح ذلك في شحمر الحكومة بعالمة «الجياعة » والتشابه والاستقراري ومجتمع هذه الحكومة العالمية تهمسه السسمادة المحدية المرمحية ، اكتبر مما تهميه العرفية وسعادته آلية محضة لا توجهها الميون الشخصية وائما تقرض علمي النقوسس بواسمعلة التركيب الكيمائي والعبريائس ٤ والحفيزات التعسية والتدرب وفيق نظريبة باطرف وغيرها ء

عالمي ۽ ويقسم الناس به ۽ كرمسر للعالم الاسي

واذا بابعيا التغلو في طروحات كتاب اليوتونيا مند ظهور كتاب حمهورية الملاحون قبل تلائمائة د اين من المراج حلى العرب الماسميع عشير لوحاده تشميم بالرؤية المثالمية بشكل عام ع عدد اعتقد معظم كتاب الموتونيات بان التقيدم

 ⁽۱) تعریب محمود محمود ... اصدار دار الکاتب المبدي
 ۱۹۱۷ . الطبعة الاولى .

استود لابد أن يكون تقلما على مستوى المعل والروح والحلق بعيش أفراد المجتمع في ظله عيشة زهد مختاره ليس بسبب المقتسر واتما لاعتقاد هؤلاء بان الرقاه وأشرف يقودان المبي المسترور والسقوط 6 وقد ترسيخ هلا الاعتقاد اعتمادا على الطرح الديني لمسالة انقماس الناس في أشرف واللفائذ وتتائجه المتمثلة في المعاب الالهي كما حدث لمدينتي سدوم وعمورة 6 ويومبي الرومانية ، وبالسبعوط اسباسي والاجتماعي ومثله الإسراطورية الرومانية بعد روموس وعيمه مسن الاباطلوة والملاحظ أن المتجارات الادبية في مجال الاباطلوة والملاحظ أن المتجارات الادبية في مجال الدين المثلى أو الموتوبيا تأخد طريقين مختمين :

1 - اليونويسا الثاليسة :

وهي أشي يصنع الترلف فيها محوقات في وصعبات أفرت ألى الكمال الاسخاوقات عالية الاسودر الافتجادة يمتماد في بناء مجتمعه على تظرية الى ما طرحه الملاطنون في جمهوريت الم

حيث يتوجب على الاسمان أن بشحنب كل ما سارض نموه في العشالة ، وعاية العصالة لديسة * العدالية ف فلا تستطيع نفس إسمانية المسام عملها واتقاله دون سالامة فضيلتها:

وهده هؤلاء يمكن للاسدان تحقيق السعادة له ومجتمعه اذا انكر ذاته وكثم صوت ترديده وشهواته وتوفرت له السباب المرية والاكتماء وتخلص من عبودية المدية الراعبة وعاد الى حياه العطرة البدائية النبيلة .

وفد نهج معطم كتاب البوتوبيا الثالبة على تأكيد ممدآ الفضيعة اوجعلة الفضائل كوسائل لبلوغ السمادة ، من خلال التقدم البشرى المنظم وكان الوصول البها في الحقيقة هو مبتغى الانسانية في حميع أطوار تقدمها الحضاري ؛ ورغب اختلاف التلاسعة والمتكرين في تحدير بدمعتى استعادة لابها أمر نسبي بحتلف مفهومته باحتلاف الواقسيع والعصوبر ندالا أنها فللته تبحتل أخلامهم وتسسكن الخلتهم فيفررون أنتوق البهما افكارا وابداعات محتنفة ، وبدء بجمهورية الملاطون ، تجد أن الملس العاشلة تؤكده على أهمية السمو الروحي والعقلي وضرورة الاهتمام بانترنية اسفسنية والجمسدية للافراد وصولا أي النياذج المتمردة من المواسع الذيس يحق لهم بما أوتوه من علم وفسي والداع ان يكونوا أحرارا في بناء صرح الحضاره تشمونهم ولا ربب أن سوغ مرحلة كهذه لايتم ألا يوجود نظم

ديمقراطية ترعسي الإبداع وتحترمه كمعطى انسائي يشكل قيمة الحضارة وجوهرها وتدفع بالمبدعين أبى تقديم منجوات ابداعية متعدمة على المنقيض تماما مسن السفون ذات النظلم السديكناتوريسة والاوليفاركية الاولى المستبدة التي فسسخر كسل شممىء وفق مصالح النخبة الحاكمة أو الفرد ولا تقبل بمعارضة ما تشهرعه لمصلحة الحاكم ذي السلطة المطلقة والثانية التي تجعل تراء الناسس ونسيهم ويفض المعايير الأحرى المتغيرة اساسسا الحدارة ويبس الإبداع والقدرة . فيكون الاغتياء فقط في مواقع الحكم والسبيدة وبذلك تقل ايدي التوأبغ والبلعين وتفبع امامهم حواجر تحيلهم الي القبوط والصمت والانسبجاب من الحبساة المامة وتفقد بدلك سبيا مهما من استباب ديمومتها والقدمها ودوها ، وفي جِمهورية افلاطون تشغل فضبة تربية الاسسان وصياشه وفسق متطلبات الدرية المنال ، حيزا مهما صبن الكتاب فيكسون الابيبان الراقى الذي يريده شبخصا يتسم بالعدل والحكمة والشحاءة ، والعقه والعقة , يعتبر سلوكه مثلا اعلى في نزاهة النفس ووضوح الوايء وعاو إججه به والبرقع عسن التغليد والابتعاد عن كل ملا بقيد العكر بهن عادات وتقاليد واوهمام . وعدم مضايرة ﴿ البِينِي ﴾ أو الانسجام مع المالوف السنائد لدوعندثته تكون الحتيمة وحدها هي التي تظهر أدم المقسل ألمنو نسد مساطمة جنية بكل ووعتها وجلالها . في الكتاب الثاني من جمهوريته يقول على اسببان سنقراط أنتا لسئا بحث ي مجرد أنشاء مدينة 4 بل ق كولهاس**ميدة فاضلة 4 رخية)(١٪) م** وسعن تعلم أن رقاهية مديئة ما تنطب جهود أجبان وثروات كثيرة والماعا متواصلا في العثون والحرف والمهبئ والعلوم على الختلاف صدوقها ا ومتى ما حصنت على الرقاه وتنانت تروء اهلها اصبحوا توادين الى اعتناء الثمين والطريف والنادر من الاشباء ، فما يحم نشوء طبقة من الصباع| والعماسي المهوة فيؤداد التاح كل ما هو ثانسوي، وهنا تتشعب الصالبع وتفرز الاوضاع وحبوها عديدة للاستثمار وتنضاعف الطاب باقبال اهل الرقاه على أبنياع ما يحتجونه وما لا يحتجونه

 (۲) چمهوریة افلاطون ـ ترجمة حنسا خیساز ۵ الکتاب الثانی : الدینة السمیدة ص «۱۲۵».

وتزداد الحاجة لرحلة معينة الى ابد عاملة اضائية

تعمل باستمرار وتلبي الطالب ويعد ذلك يعمسها المسئاع من قوي النؤوع التجاري الى ابتداع سلع

جديدة ؛ تتطنب بالاسافة الى الايدي العاملية المتطورة اسواق جديدة ، وعبد هذا الحد تستشى عسن الكثير من المال غير المره ؛ وتطهر عسلى افتصادها علامات الوهن ، وتشأ الحاجة السي دعمه فلشط البحث من مصادر جديدة ، وتعمد الحكومات حيثة الى السطو على ارافي المي وتسقط مثاليتها ويضيسه سعيها لتحقيلي سعادة الإنبال .

٢ -- اليوتوبيا العلمية

اما أبوتوبيا الطمية التي تعدد معطيات العم التحديث عنها هد فهي التي تعدد معطيات العم والعضارة الى جانب خيال أدبي خيلاق وقيدرة على منابعة انتظور العلمي ة وتقدم لنا عواليم متطورة تقنيا > وقد حلت فيها اشكالات الحيساة بواسطة الآلة وتحققت فيها احلام الإنسان في إلى تحطيم مستحبلات التحليق وانتصابي لعواسي الطبيعة وتقبيرها وقق حاحات الإنسانية > وترتبط العلم والنقدم النفي يفكرة الوسول الى تحقيق المدينة أيشى المحاصرة > فكلما عمد الإنسان الى التعكير بايحاد حلول الشمكلات عني جنسي رؤده حلم محقيق الحنة كما بريدهات إصوا بي المجهد والاعباء واسطة تسخيره للعم والآلة ،

وشات المؤلفات اليوتوبية عند الدهار العام والمحرعات وصاحبت العليد من الكشوف العطيء في تاريخ الحضارة .

وقد ظهرت في القسر العشريان مؤلفات بوتونية تشير بن تدفع الى الاعتقاد باستحالة تحقيق اليوتونية تشير بن تدفع الى الاعتقاد باستحالة تحقيق اليوتونيا العلمية معرسات على مخاوف ميررة وانعلام المعنى الاسماي والروحي للمالم ، على الشد من البياء النشير بالحبة الحضارية المامرة اللين يؤمنون الى حد بعيد بالمكانية تحقيق العدن المثالية العلمية لاسيما بعدد تحمق الكثير هسن المنجزات العلمية التي غيرت مسار الحصارة ، بدء بالشطار العلمة البرر وانتهاء بولادة اطعال الانابيب وتحليق المادة الحبية في بوشرات والسنطرة على جينات الورائية مساء بيشر بثورة حقيقية في محال تحسين الصنعات بيشر بثورة حقيقية في محال تحسين الصنعات بيشر بثورة حقيقية في محال تحسين الصنعات

 (٣) مقدمة الدكتور طه محبود طه _ إسرحية الإنسان الإلي ص (١١) (مسرحيات عليبة)
 ١٩٦٦ ٠

()) نحت توماس مور کلیسة "Utopie"

الورائية وبامكانية أيحاد الانسان العاني ما السويرس ديرى معظم كتاب أبوويها العلمية أنها لم تعمد تمحنا الاس تتحيق حير الانسان وسعادته المرتجعة لا في فسنت بالنسبة لكثير منهم كانوسا مرعجة نرى صورا عديدة له في عالم جديد شجاع لالدوس هكسلي و ١٩٨٥ لجورج اردويل ، وبرى نقدا لليوتويسا المسمة في كتسب حرى مشين الخيز والارهسار: "Yesad and Roses" بيثل مانين والخيال اليوتويسي "Utopian Fantasy" بيشارد جريس (٢١٠) ،

والانسان منة فحر الحضارة كان يفكسر بتحقيف الاهباء وتجهيص الجهود التي يبدلهسا واسطة فواه العضلية وقوى عيرة من بني جنسية الكنه بالمائل عبد التي البستعلال الحجيد للذي المستصفين والهبيد ، وسحرهم لاداء اعباله سواء السنحوه او بالاحبرة ، ومنا عبينا الا ان بعيش السنحوة او بالاحبرة ، ومنا عبينا الا ان بعيش المائد وتشبيد الهبائل ، وتجدف للسفن ، مقيدة المائد وتشبيد الهبائل ، وتجدف للسفن ، مقيدة معلولة الى بعصها مما خبق «البه» انسانية اصبحت عبدو السانية المائد والادهاد الاحتماعية المفيرة ، في عبدو الاحتماعية المفيرة ، في عبدو المعانية المغيرة ، في عبدو المعانية المغيرة المهاد والادهاد بحول محاميع المشر التي كتل متراصة تشبيه بحول محاميع المشر التي كتل متراصة تشبيه المورد وتحمله جزء من الة وهبية كبيره .

وي عمرنا الحاشر 4 سيسطع ملاحظة بعض مطاهر لابية متمثلة في تكيف حركات الاسمان مع العمل الذي يقوم به ٤ اذا كان العمال رئيبا لا يتهمان .

بقون صموئيل شو في يوتوبيا « ايروين » وهي اللفظ المكوس لكلمة . "No where" الانكليريـة اي اللامكان^(ع) .

((ان التطور العلي سيخرج لنا الات لانتاج الآلات وعندما تتزايد وتصبح ذائية الحركة قسد تدوس الانسان بتروسها وتسليه حريته ، وقد يستعجل الخطر وتتطور الآلات اللائيسة الحركة حتى بصبح لها نظام توالد كيني الاسان وتقضي اخر الامر على الجنس البشري(٥٠٠٠).

من کلمتین یونسائیتین همسیا (our و معناها کان فعنت الکلمتان معا ((our الامکان)) -

⁽ه) مقدمة د ، څه محبود څه ، ص ((۱۳)) .

وبالقاء نظرة متأمية على محمل ما تقسده دكره حد أن روح الباس قد سيطرت علسمى مفكري وكتاب اليونوبيا لانهم جردوا التطور من مصمونه الاسماني ووضعوه خارج أمكانيه الحصوع مضاداري وسماسي واجتماعي قلار على توجيه تطور الآلة لحدمة الانسمان حتى نهابة الشوط دون أن نفسح محالا لحدوث لمرة خطرة في النطبيق بهدم الهدف الذي سمى الي تحقيقه .

ان معظم الاعمال التي سبعت الاشارة البها ظهرت داخل مجتمعات تسودها علم راسمالية أو ديكتاتورية بردت لها هسلما النزوع العطير اللي رفض التطسود العلمسيي والآليسة والالات عوب ويدرت تقسيمه تانيسة عنسدما حسلرت من اردهاد العلم بسين ايسدي علماء ومحتصين تقون شمن تركيبة النظام الراسماليوالاوتوقراطي مدقوعين بالنائج اللا انسانية التي وصلته البها مجتمعاتهم في ظل الانظامة المستنده والمستغلة التي تصبح سعادة الإنسان بعد امتبارات عديدة كثيرة .

الانسسان الإلىي ا - ر - ا -

R U R. Rossum's Universal Robots

البيسان روسوم الآلي للكانب كارل تشاديك إدالة قدمت السرجية لأول مرة على مسرح سان مارتن في لندن ـــ ١٩٢٣ -

الؤها: ولد كبرل تشابيك عام ١٨٩٠ في بوهيعيا الشرقية من أب طبيب وابهى دراسيته الحامصة والنستغل بالصحافة والقسد والادب وتجيول في معظم دول اوربا وكتب عنها ٤ وكان مديرا للمسرح أبوطني الجبكي وكتب عددا كبيرا المسرحيات وشهرها مسرحة الانسان الآلاي المي شرت عام ١٩٢٠ ومسرحية الحشرات ١٩٢١ ومسرحية الحشرات ١٩٢١ الم الحلاق ١٩٢٧ القوة واعجد ١٩٢٧ ٤ وتعالج الظلم والاصطهاد والديكتواتورية ، وقد كتب قصصا يصيرة قلد قيها اسلوب موياسان الطبيعي .

ونفول الذكتور طه مجمود طه في تقديمه وترحمته لحيه كارن تشابيك : « لقد شهاع استممال كلمة Robot الانسسان الآلي

 (۱) مسرحية الانسان الالي - تساليف كبارل تشابيك ، ترجمة وتقديم د ، طه محمود طه ، سلسله مسرحيات عالمية .

في النهسا وهنعاريا صلا القرن الثامن عشر وكانت تطلق على حميع عبال السخرة مدى الانطاعيين والنبلاء ، لم شاعت في العالم بعد أن استعملها كارل تشاييث في مسرحيمه التي عرضت عام ١٩٢٣ واصبحت تطلق على الآلات المكانكية المغدة التي تفترب في دقتها وحساسيتها من الانسان ويشبهها ايضا الانسان الذي يقوم باعمال بوتينيه في حركات ميكانيكية محته .»

كان هم الانسان طوال عهود حضارية 6 إلى يصبع كما أسلعنا الآت واشباء تعمل ذاتيا تربحه من عناء الاعمال المجهدة وتدعه يتمتع باوقات فواغ وقيرة ولكن طقيان الآلية الصديشية والتشسار المقسول والحاسبيات الالكتروبية خليق مواقف متناقشه والار جدلا واحتلاما في الاراء ، لاسيما من وجهة الظر الاقتصادية علما أخذ أصحاب المسانع ورؤوس الاموال ، يعصلون استحدام الله عني الانسان ويحبونها وشيحمونها لاسياب عدياة منها:

- إنها تدر عليهم ارباها طائلة .
 - ٢ ـ اتها لا تطالب ناجسو .
- ٣ انها لا تعوم ناصرابات عن العيل ولا تطالب نحبين ظيروف العميل وجعلها اكثر استانيه -
- يمكنها الاستمرار في العمل دون توقف الى ما شاء رب العمل دون الوقوع بحث طائلة قوانين العمل والاعراف الدولية ،

ويلهب بعض المنكرين ذوي التزعة المتفائمة الى ان الآلية ستحرر استرية من عدودية العمل وتوقر بها كل محتياحاتها وعلى المدى الاسمانية المكتملة السسميدة وهنا تعود اليوتوبيا العلمية للقاء ملع البوتوبيا المامية المتارسة وي سعيها لخلق الانسان «السوير» .

وندور العكرة المحورية لمسرحية الانسسساني الآلى على الطبيعة عن الأسال في السيطرة على الطبيعة عن طريق الامتثال لقوانيتها أو معرفتها يواسطة العلم واحد موقعها في عملية الحلق ،

الإنسان الإلبي :

تقد حاول روسوم العجوز محاكاة الطبيعة ماثلا:

ان الإنسان في غنى عن القوى العليد المهسمنية وان بامكانيه أن يسبود على الكيون ويطق كائنات حيه لا تختلف عن المحلوقات الحميقية في شيء .

هالج كارل تشابيك في مسرحيته فكرة الوصول الى الاستان العادر الكامل أن الخلاف الذي المكانه أن يصبح سيدا للطبيعة ومهتدسيا للنظم ٤ صافعا لعوالم جديدة ٤ وكان يأمل أن تكون أراؤه ١ يسل ومسرحيته تكاملها تحذيرا بالون الاحمر الى مسارحتمل أن يؤدي أنه التقدم العلمي مسن كوارث تهلك البشرية وتهدد الكون بالعناء الشامل ..

تعول دومين مدير عام مصنع روسوم للأنسان الآلي في القصل الآول (ص ٧٣) .

ساسوف يعدث هذا ، يا الكويست ؛ سوف تحدث هذا يا مس غاوري ولكين في خيلال عشير سنوات مسقوم الانسان الآلي بانتاج الكثير سيسن القمح والكثير من القباش والكثير من كل شيء حتى أن الاشياء ستصبع ندون لمنن تقريبا وسيحصل كل قود على ما يريده لن يكون هباك فقر نصهم ، ستكون هماك بطالة مد ولكن لن بكون هشاك عمل ؛ ستعوم الآلات الحيه يصبع كل شيء سناوم الرحان الآلبون بتوقير طعامنا وكسائنا . والجار أعمالنا . وان یکون هناك عمل ۱۰ صبتحور کل فسود مین القلق ويتخلص من حقارة العمل بي. سيميش كل فرد لكي يصل الى الكمال . . ﴾ وصصارب الارام حول هدا الامر ، قيري مناصروه يأنه في حالة عدم الحقق العردوس الارضى فلا أثل من أن يسبيروا في الطريق ويقطعوا فيه اشواطا كنبرة ويرى هؤلاء ان البديل لهده الآلية هو الانتحار الاقتصادي .

اما الفريق الاحر فيعتمد بان هنده الآلينة ستسلب الانسان آدميته واسبطر عليه ، وتحرمه للة العمل والانجاز ، والاحساسي بالسنعادة ، وبالتدريج للة الحب ، يقول سقراط في جهوريه اغلاطون من ١٩٦٠

سد اقبمكنك ان تفكر للة اعظم واقوى مما يستحب التمتع بللة الحب ؟ »

فيجينه علوكون 🗈

لا يمكنني ذنك) ولا يو جد من تجاور حدود
 انمغل فيجاول ذاك ، »

وعندما يعقد أيشر هذه أسع الاسانة تؤدي المحاطرة تغقداتها الى فناء المعنس البشرى و يقول الكويست مهادس الناء لدومين (من VS ».

با دومين ٤ ان جا تحدث عنه بشبه الحدة الى حد كبير ٤ الله كان العمل لذة جميلة بادومين.
 كان العمن شيئًا عظيما للانسبان ٤ آه لقد كان هذاك في عن العضلة في الكدح والنعب .

وعلى النقيص من هذا نجد أن نطرة الاسمان العادي لهذه الآلية لا تتعلى الرجط بينها وبين فكرة التقدم الحصاري، فراه يعجب ويدهش ، وينحدث عنها كمتجر ملحل ، دون أن يبحث أو يتقصى لتالحها النهائية على المدى الانعد ، فهو نتعامل معها بالعمال عاطعين : أما أن يحبه ويسرحب بها ، أو يرفعها ويكرهها ،

بداً العصل الاول في المقر المركبري لمصبح السان روسوم العالمي ، حيث تشاهد مكتبا فخما وحرائط معلقة على الجدران ، واعلامات مطبوعة : الله عاملة رخيصة ، السان روسيوم

الإلى "

ال يجب على كل درد أن يشتري لنصبه أسبانا
البا " النسان روسوم الآلي ليباطق الإسبوائية
الما دولارا للواحد " يجلس دومين المدير السام
المصابع روسوم الاسبان الآلي ، ويعلي عسى سولا
السكرير " الآليه حص ، وتأتي الانسبة هبليا
علوري من أوريا في هذه الجزيرة المترولة لوياره
مصبع الاسبان الآلي ويستقبلها دومين الم يتحلث
دومين الى الزائر " الشابه على المصبع وكيف بدأت
دومين الى الزائر " الشابه على المصبع وكيف بدأت

الخلانا الإنسان والاخبام المحبة عن طريق البركب الكيميائي ٥ قاذا به يكتشف مادة اخرى تشابهها تعاما رغم احتلاف التركيب ٤ وتدا لديه عملية محاكاة الطبيعة .

معجور العيزائين ووسوم حلق المادة الحيه المكونه

ولكن أيسة موارة توافق احفاق العالم كلل مرة بعشسل فيها بخق شيء لله ماته بغشل حقا لكنه لا تكل ولا يستحب ، ويواصل بجارسه ، ثم يفشل حتى في ضنع كلب حي صناعي من مادته الحية ، ويواصل التحريب والتحديق ليخرج بعجل باقس يموت بعد الم قلائل ،

ومن لحظة المشل هذه تبدأ لحظة التفكير العمدة التفكير العمدة السال آلى : ليس بواسطة العيزياء الما بالتكوؤوجا ، وياتي إن اع العالم روسوم المهندس الساب ، ويرى الورطة التي يتحلط فيها عمله العالم العيريوؤوجي العظيم الذي يتجز بعد عشر سبوات محلوقا كان المعروض أن يصبح السبانا لكنه بعش ثلاثة أنام فعط .

ويقول الشاب روسوم :

 (أ من العبث أن نقضي عشر سنوات في صنع السان هي هعيفي > لانه اذا لم يكسن في استطاعتك صنعه طريقة السرع من الطبيعة فها عليك الا ان تقلق مختبراء ومصنعك)) .

ويبدأ بدراسة علم التشريح بعصد تبسيط جسم الانسان الى ابعد مدى ممكن 6 « ذلك الاسسان الى بعد مدى ممكن 6 « ذلك الاسسان الذي يضعر بالسعادة ويعرف الكمان ويحب المشي ويعمل أشياء كثيرة هي في الواقع غير ضرورية » . كما يقول دومين .

وتستكر هينينا هذه أعكره ، ديؤكم لهـــا دومين .

ان عامل السبيج الآسي لا يحتاج عمير معارف سيطة لايحتاج لهي معرفية عملية النسبيج ويسان هيلينا يعنه :

- اتحيدين العزف على الكمان؟

ـ كـلا ـ ـ

به طلاسف و كن الآنه يجب أن لا ترغب في المرف على الكمان و لا تشعر بالسبعادة ما والا بعيل المورا كثيره أحرى الأنها فلا روح ... فعم أنها تسميع بدكاء عال وهي مكتمنه من الداحية أعال والمي مكتمنه من الداحية أعال الها بلا روح .

وتتعرف هيليد على السكرية الاستحداد الدومي في مناة جميلة ولا تصدق هيليد يا يدري من تعتقد الها تمثل دور الآلة كحردمن المالية للهميلي وهنمها دومين عندما شدي ميريوني المالسان الآلي ويامره مان ياخد سولا الى حجرة الاحتمار عسات اجزائهما ،

ويسأله دومين :

ـ هل ستشعر بالحزن عيها با عاروسي ؟ ماريوس ـ لا أدري -

دومسین نے وماڈا سینجدت بھا آ

ماريوس ــ سوف تتوقف عن الحركة وسوف بلعوبها في المكسن .

دوملين بـ هذا هو الملوث يا ماريوسين الا تخاف الموث لا

ماريوس كسلاء

دومسين بد أن الإنسان الآلبي كما ترين يا السبة غلورى لا يتمنق بالحياة ، ليس لدبه من الاسباب ما يحمله يتشبث بها ، ولبس لديه متمة ، فهو اقل قيمة من حزمسة القشس ،

اسال آي معاصر ٤ او الة اتسانية اصبحب رقما ٤ لا فرق ٤ . . أية فكرة مرهبة واي عالم لا مستقبل له ٤ . .

والسنتكر هيلينا هذا الوضع المشين الدي

تحياه المخوفات الآلية له هبلينا تعرف كيف تجزع الما مخلوفات دومين فليس لها ان تجرع الا و تحزن وهبليما معرضة كاسمانة للموت ومن هنا دهمي تخاف وتحلق بالحباد لا تحدد وتكره وتأمل وتسطر الجميلة لا تستطيع بعل شيء مسن هدا .

لا شك ان كارل تشاسك قد ساوى هما بين الآله الانسانية والإسمان الاني ، بين مجاميع اسشر المسخري لاعمال في غابه المعد عن الاسمانية وقله حردوا من كل درادة أو قسرة هي التمتع باطاب المحياة ووصعوا امام آلات معقدة دائرة دون توقف المصمحوا جزء عن عدد الآلات التي لاروح له والتي لا تعرف الخوف ولا المحب ، ولا الارادة ، وتأكل تل ما يقدم لها لا عرف بين التفاح والتين ولا يشير الاتمامية شيء ولا تعرف الإنسام ، ويقينا ان عده الآلات الشميهة بالاسمين أو قلدر لها ان تعرف الحمية بالاسمين أو قلدر لها ان تعرف الحمية والمحروم الإنسام والحمين والحمية والحمين المحادة المضابعا أو تحطم رود من الردية علم المحادة المحادة ولا رود من المحرود الإنساء عملية محدده ولا والحد والدين ما يكن بتدرك سوى اشياء عملية محدده ولا والحدة والا

واستشكرت عبليما ، واحست بالاسى فهمى مد دن مى هدد الجريرة المعزولة الشائية الشي صدر لافطار العالم الآلاف من الشاس الاليين حسب السلب والمواصعات الماسمة لكل بيئة ومناخ ، الاسلاب بهدد المحوفات المعابدة المسبوبية الارادة المسابية ، بعد أن تشكلت جمعيات شربة بعدات بالحقوق لهذه الآلات ، وبعلن الها جاءت عطاب شحرير الساس الاليين - وبسالها احدهم : على ؟ . . .

تفول هنيا:

ـ عامنوهم كآدمىين .

ويعول هيلمان ، وستطالون بأن بمنحوا حق الانتخاب وخافضوا اجورا ، ، آسسي ليس هناك من شيء يحكن أن يفرحهم ، بامكانك تفكيك اجرائهم ووسمهم في الكاسن دون أن يابهوا بدلك. هيليب ، اجعوهم اسمد حالا ، ولكن لا فائله ، فهيلمان يمنن ، بيس تديهم أرادة أو عاطفة أو روح وتصرح هيلينا ، ولاحب ولا رفيه في العاومة ، وبعول هيلمان ، هيدا افضيل ، مناذا يعطيون بالحب وهم مصابون بالعقم ألا ما بعع الحيد لهيم ألد، أما عليم اعراض تشبه العسرع تسميها تشستحات

الانستان الالي يتوقعون معها من الحركة فترسبهمان الكسس .

وهنا تسستغز هیلینا وتقبول : ولکن اساذا تصنعون نساء آلیات ؟ ۱۰۰ اڈا لم یکن هناك هب ، او علاقات جنسیه ؟ ،

يفول دومين: التلبية الطلبات ، كثير من المول تطلب خادمات وباثمات وسكرتيرات ، لقد اعتاد الناس على ذلك ، » .

ويكشف له دومين من استمرار الوضع اللالسائي المسراة التي تظل حتى في ظلل اليوتوبيا تعامل كنداه اعلانية ، كمخلوف ادنى مكانة من الرحل حتى حيى وأن قدت آلة مسيرة كما أصبح هو ...

ويعلى د ، جول في هذا الفصل عن احرائه
بعض التجرب حول الدحل عنصر الام الى لجهاز
العصبي فلاسدى الآبي ، لاسدب صناعية محضب
بهدف حماية الانسان الالي من التلف فهو كتسبيرا
ما يضع يعده في الآبة ويحظم وإسال كرسهب هذم
احساسه بالالم ، . وبادحل عفص الالم سيضح
اكثر اكتمالا من الباحية العله ولكته بن بعدو احسن
او اسعد حالا من ذي قبل .

أن تحقيق اليوتوبيا المسية في فان التقدم الحصارى ، والتوصل لصنع اتاسب اليين لبلوغ السعادة المرحوة اوجد حالتين منادضتين تماما ،

الاولى : حالة الانسبان النشري الخامل الذي قد يكون سعيدا بالمهوم المسطح السعادة اذا أعبرنا الكسل والغراغ والبلادة من مطاهر السمسسادة العردوسية .

والحاله المفاطة : هذ الاسمان الالى السدي الحل كل مرافق الحياه على الارضي ، ووضعت الالاف منه في سهول الارحشين لاراعة القمح وفي سنعافورة وفي اسمانيا وغيرها ، وهو اسمان مسير أعاقد لكل مقومات المخلوق الاسمائي الراقق ، عمل يلا كلل ولا يطالب يشيء ، ولا يصح شمئا لكنه يمثل خطرا متوقعا يهدد البشرية في غدها القريب .

اما في العصل الذي ، وبعد مرور خمس. سنوات على حضور هيلينا وزواجها من دومسين، يجري حوار بينها وبين مفيرة المنزل العجوز اينه . حول به آن البه الوضع الشري بعد أن ععد الاسمان السيطرة على عالمه واقلت منه رمام الموقف تماما بعد استيلاء الناس الابين على كل المواقع ، ويحصر رقال دومين جاملين هدانا رائعة لهيلينا الجميلة، هدايا تؤجع حماس الروح وتأخدها بعيدا عسن الأبية ، وهور استنبتت حصيصا لهبينا ، ولائي، ساحرة ، وحوهرة مصنوعة بدقسة على الطراز الاغريقي ، أم دوميين فيطلب البها أن تنظر من الناهدة صوب البحر لترى هديته فتقول ،

د سعينة جمايدة ،

 احل الها سفينتك تستعطينها في الرحلات سبتمة .

هبايثاً مولكنها سهيمة حربية وقد التصبت عليهما الدافيع ، فما معنى هدا ؟ .

ونعهم من مقد الله حلال السبوات الخمس السنوات الخمس المنهمات التحويل من جند اللين كي كل مكان المساتع المحيث الحدوش من جند اللين كم ومثلات المصاتع المشربون على العمال الالبين وحطموهم المحيث والكسن المسؤولين زودوا الناس الالبين بالاستحة فهاجموا لها الثوار والدلعت حروب رحية ، وتطلب هلنا من دومين أن يعنق المستع ويرحوا بعدا المتجبها باستحاله هذا الامر في هذا الوقت باللهات وتحدث السياء غربية الوتموا ابها الصحف الاتية مع البريد في السحف المناه الرابد والحوف المناه الرابع المناه علينا الرابع والحوف المناه المناه علينا الرابع والحوف المناه المناه علينا الرابع والحوف المناه المناه عليه المناه عليه المناه الرابع والحوف المناه المناه عليه المناه المناه عليه المناه المناه عليه المناه ا

- الحرب في بلاد البلغان ، الجدود الآلبة التي لا ترحم ، لقد فيحوا اكثر من سبحمائة الله مواطن ، توره في مدريد ضد الحكومه ، المشاة الآلية تطلق النار على الحماهي ، تسسمة الاف قتيل وجريح ،

وتصرخ هيليما : صمتا لا أربد أن اسمع .

غير أن أيما وأصل * آخر الأنياء ، تأسست في لاهاي أول منظمة للأنسان الآبي ، أصفر العمال الآبون منشور أبي حميع الابنين في العام

احصائبات السكان ، لم تسحل حالة ولاده واحدة خلال اسبوع في جميع اتحاء العالم ... ٤ بقد عزف الناسس عن التكاثر بانتعاء الحاجبة الى البشر كايد عامنة لوفوة ورحص الانسان الالي. وتفكس هيليسا : شمسير الاستسانية يهيسب بالجميع أن يتوقفوا ، أن يتظروا لمحظة إلى مصير البشرية ويقرروا اتنقاذ الموتف الحاسم . تعكس وتسمأل : ما الذي دمع بالناس الآسين الى التورة ، وهم على ما نعرف غير قادرين على التمرد ولا ارادة تديهم . فيصرف الدكتور جول بان تجاريه ادت الي حصول تغيير كبير في الناس الاليين 6 في اجسادهم وسرعة الفعائهم واردباد قوتهم لاعما أدي السبي تهوقهم على الانسان الحقيقي 6 وقد فعل ذلك سرا دون ان يخبر ادارة المستع ، فيحاكم جول من قبل رفاقه في الوقت الذي يمم التمرد انحاء الجريسرة بعد وصول المنشورات المحرضة وبحيط الاليون بالمني والمصبع مثل كوابيس رهيبة متشابهة ، مثل سد شنطاس مختف ، يشبع بالكراهية وواتحة الوت .

وخلال النقاش والمحاكمة يقررون ان المحال يكمن في ازدياد التاج الباس الابين وتلبية المسلع لكل الطلبات دول ان محسبوا حسابا للتتانج 4 فيما خلا الملابين التي تكدست في خزائن المسلم 4 حيل البلايين من المقود التي دفعنها الدول كانمان للناس الآليين ، وكان برمان المحسسب ما زال يحصى ويحسب ملايين المسلم .

تقول هیلینا : هذا وحشی یا برمان فیرد برمان : نعم یا مقام هیبینا . هذا وحشی

انا أيضا كان لي حلم عن العالم تحت أدارة جديدة عشل أملي في الجمال عومن أعار أن أتكلم منه عولكس مدسا كنت أسسوى الحسسابات خطر في أن الناريخ لا تصنعه الاحلام العقيمة عبل تصنعه الاحتياجات النافهة لكل الناس عامتوسطي الكر والمحيين لانفسهم .

وبعدا الجبيع في الدفاع عن القسهم أمام موت محتم تحيط بهم العاسلة الكريهة 4 فقد حاصرهـم

الآليون وقطعوا الاقصال وسيطروا على مصائـراً البشر وافواكل اتر للاتسان واصبح الكوكب الارشي ماسيا وتاريحا ولم يعنك احنك يطك تصورا لمنا سيكون عليه المنتقبل ،، أي مستقىل ،

عَمَلُ الحميع الا الكويست مهندس البناء في المصل النات ، ويعلب منه وهيم الاليمن والديوس ال يصلح لهم مويدا من الانيين ، في حين يعلن :

ب أنف سنط سلطان الاستان وباستيلاثنا على المسع اصبحنا اسيادا على كل شيء ،

ويصرخ الكوبسية ماتب هيلينا -

فيقول راديوس: أن المالم من تصيب الأقوى، والذي يبقى هو الذي يحكم ،

ام في الفصل الحتامي قان المهندس الكويست يصبح أسيرا لذى الآليس ومطالبا باجراء تجارف جديدة لانتاح الآبين ، فإن التصاميم قد احرقتها هبينا ويعجز الكويست ، وطلب معونة بشعر آخرين ، ولكن الارص مقبت ومات اخر الناسس على وجهها ، ويضره راديوس بانهم ارسلوا بعثة للبحث من الانسان علم يجهدوا له اثرا ، فتشوا المناجم والمحابسيء والمضاور والجبال ولهم يجدوا احدا ،

_ \$اذا قاسيتم عليهم ؟ ٥٠٠

ـ لاف اردنا ان تكون كبنى الانسـان ، ان نصيح آدميين .

ـ ولماذا فتاتموهم ؟

ـ ان افقتل والسيطرة ضروربان اذا اردت ان تكون كالانسان ٥٠ اقرا التاريخ ٤ اقرا الكتب التي كتبها الانسان ١٠

ويصرح الكونست : ادهبوا . . أحبوا 4 وتزاوجوا وتوالدوا . . تكاثروا . . مثلهم . .

راديوس ــ نحن مصابون دلمقم - ولا نستطيع . الكويست : هل اتقض لكم اطعالا من ثيابي ؟ .

راديوس : علما كيف تصنع الانسان ، علمنا

الكويست: انتم لا تحيون وانا لا استطيع فعل شيء ما انا الا مجرد بناد، مهندس معماري. لا استطيع حلق الحياة .

راديوس : اجر تجادبك على الس اليين شعرحهم وفك اجزاءهم وتعم شم اصلع لنا المسيوهم .

ويطلب الكويست من الانسانين الآلين هلمنا التي صنعها د م جول شبيهة بهيليت وبريموس دُميلها أن يجربا الحبوتكشف ثنا هيلينا عن احتلافها

فهي تدميع يشروق الشمس ، وتقمع عيناها، وتود أو تكون طائرا ، وهي تشعر بالالم ، وتنمي يو تزين شعرها بالزهور ، وتنظر ألى امراة ويعجبها منظر صفار الحيوانات ،

وتضحك مع يربعوس وهلي تحدثه علن اكتشافها لمكان بعد يقطعه العنسب والإرهار كلان البشر يعيشون فيه : ويسمع الكريست صحكهما: ويقبل ثم يعسك هيينا من دراعها الكريسة المكام لحظلة يحميها : ويلقعه الكويست المنسة المكام لحظلة خارقة : وسقوم باخر محاولة لك :

- خد هيلبنا الى الكبس ، لدك اجزائها ، - كلا ، ، أن تذهب هابنا ، خدي أنا بدلا من هيلبنا ، أنا لا استطيع الميش دون

هيلينا ،

- وتبكى هيلينا ، وتطلب منه ان يفكها بدل بريموس وتحزن ، ، ، اجل تحزن ، ويدرك المهندس ان الروح قد ولدت ، وان الحب قد منح الآلة روحا ، ، ، لكنه يواصــل الحاحه ، فيبكي الإننان ، ، وتقول لهما :

ــ اللهبة : اللهب با آدم ٥٠٠ اللهبي يا حسواء كوني زوجته وكن زوجها ٥٠٠

رطلق الناب حقيما ب.

وتنهي مسرحة الانسان الآلي: يعدودة الروح ، ويده الخلقة من جديد بعد تدميرها و سائها جرآء تحقق اليوتوبيا على ايدي علماء لم يتقصوا التنائج بقدر ما شعلهم الحوار في العلم والاجتماع والسياسة والاساح عن البحر في مصير الشرية التي عددته الآلة .. ويبقى امر هسده استاجات اليوتوبية الساخرة مربعة بالزمن والمكان وانظرف السناسي والاحتهاعي والاقتصادي الدي اهرزهاء وتنمي متأثرة التي تجد بعيد بفكرة رفض التطبود المحمي ، دور الاختد بنظر الاعتبار موضوعة المحمي ، دور الاختد بنظر الاعتبار موضوعة المحلط المرمج في ظل بقم انسانية منظورة تهدف المكن والوسان بالقيدر اللارمين .

المسادر:

^{..} جمهورية الفاطبون لرجمـة حدًا خبال .

[🗀] عالم جديد شجاع الدوس هاسلي ۽

ل سرحية الانسان الالي : والقدمية التي كنبها الترجميم الدكتور طه معمود طه .

ے الیولوپیا الحدیثة ہے ہے ۔ ویاز ۱۹۰۰ ،

المعرفة العدد رقم 514 1 يوليو 2006

آفياق المرفية



اليوتوبيافي الفكر العربي الله ينه الناع له عند الفاراني لا و جا

زياد عبد الكريم النجم '

مقدمه

إن فكرة البيوتوبيا أو (المدن الشاضلة)، هي فكرة قديمة حديثة في ان مما، حيث اللها فطهر على الساحة السكرية كلما وجنب الشروط المناسب لوجودها أنه تغيب كلما عاب المناح الماديم لها.

وبما أن كان فكرد في بيث تنصيرها أوربيسة رماسها المنعس أنينا تكون بابعث من المسكالات والتحديثات التي يواجه محتمدا ما في رسان وتنكان معينين أفتكون التنكرة بهذا المعتى ينشانه استحابة لتحديثات رمانينا ، وهي بابعة من صميم مشكلات عصيرها .

١٥٠) فاحت سوري

المعل الضبى الضايروتيندشها

وهذا يعطبق على فكرة اليوتوبيات التي طهرت على مسيرح التاريخ في مختلف مراحله (القديم والوسيط والحديث)، وكان القاسم المشترك بينها جميعاً أنها تبدو بمثابة احتجاج ضدما في الواقع من مقص وعيوب من جهة، وتطلع إلى عد مشرق يقترب من الكمال في شتى مناحي الحياة من جهة اخرى.

اما ما يميز كل يوتوبيا عن الأخرى ، مهو أنها تأتي كل واحدة منها مرتبطة بظروف زمانية ومكانية مختلصة عن نظيرانها ، وهذا ما بجنانا أمام بوتوبيات متبايئة تعكس كل واحدة منها مدى التطور المكري للمجتمع الذي بقصك بين فليراسه ، ممثلة بشخص الذي بقصك بين فليراسه ، أنها تبوز لنا أيضاً المنكلات والأزمات التي بعانيها ذلك المجتمع.

إذاً لكل يوتوبيا ظروفها الخاصة والتي تجعلها شاهداً على عصرها وإن اشتركت جميعها بسمات مشتركة، تتجلى في نقد الواقع ، وتسمس فوق الحاضس، وتحلم بمستقبل واعد وتشد الكمال.

ولما كان الحلم هو الطموح الإنسائي تحو تجاوز مشكلات وعقبات الواقع المحاش، والقيام بقفزة تجاوزية إلى المحتقبل، دون المرور بتفاصيل وجرثيات الحلول العملية لأزمات اللحظة الراهنة. فإن دلك هو ماحدا بمنظري البوتوبيات

لأن يطلقوا منظومة من الأحكام القيمية ويكفون أنفسهم عناء توصيف الواقع لأن ماينشدونه في يونوييانهم ينصمن في تضاعيفه ما يمانون منه في الحاضر ، ونذلك نظهر تديهم أحكام الوجوب ونعيب عنهم أحكام الوجود ،

وعندما نرى الكثير من المكرين والحائين، يتنبؤون باليوتوبيا الجتمعاتهم، فذلك الأنهم يعوضون بالخيال ما يعجزون عن تحقيقه على أرض الواقع؛ وعلى لطرف، النقيص ، نرى الاساً «أكثر تشاؤماً» يتوقعون لعالم ديستربيات (أو مدناً راذلة) في القابل وعلى المكس من اليوتوبيات أو (المدل القابل وعلى المكس من اليوتوبيات أو (منالأ حول اليونوبيا في الفكر العربي؛ ولعل مثالاً حول اليونوبيا في الفكر العربي؛ ولعل خير مثال نقدمه هو المدينة الفاصلة عند الفارابي، فمن هو الفارابي ؟ وما هي أراؤه في مدينته العاصلة؟

أولاً ؛ إحة تاريخية عن حياة الفارابي؛

ولد أبو تصدر محمد بن طرخان بن أزلع المروف بالمارابي ، نعو عام ١٨٧٠ م / ٢٥٧ هـ، في بلدة وسيع قرب فاراب، وهي مدينة أتراز الحالية الواقعة في إقليم خراسان انتركي،

رحل إلى بقداد ، وفيها تعلم العربية وقرأ المنطق ، ثم انتقل إلى حران فشرأ أرسطو ثم عاد إلى بقداد وألف فيها معظم

كشسه مقعم الكثيبرمن الكتب مبها ما در شاحیصی منتكر ومنها شروحات وتعليضات على كتب شلاسمة اليوبان وعلى رسنهم أرسطواء شم رحيل إليي مصبر والشام و تمثل بسیمه المسدولسية الحسيساسي فأكرمه بعد ان

تَبِينَ لَهُ عَلَوَ مَشَامِهُ الطَّمِي وَسَعَهُ اقتُهُ المُعرِقي،

كان القارابي حاد الدهن متوقد الدكاء، واسع الثلافة فقال فيه ابن سيمين، وهدا الرجل أفهم فالاستفة الإسلام وأذكرهم للعلوم القديمة ، وهو القيلمدوف هيها الاعير»

وعده ابن خلدون من أكابر المالاسفة المسلمين وأشهرهم ، وقعد أحصى فه مروكلمان ١٨٧ كتاباً تقريباً باللغة العربية نوفي الضارابي سنة ٩٥٠ م / ٣٢٩ هـ وله من العمر ثعانون عاماً.



ناتيا ، العلم السياسي لدى الفارابي،

يعرف الفارابي العلم السياسي ، بأنه علم الأشياء التي بوساطنها يتوصل سكان المن إلى السعادة بعصل المحتمع المدني، ومن هذا التمريف ، يتضع لما بأن حياة الفرد تبيو مستعبلة خارج اطار المحتمع وهذا امر طبيعي ، ما دام الإسبان هو كانن اجتماعي بالفطرة والفارابي بذلك يتعق مع رأي ارسطو ، بأن الإنسان هو حيوان لوحماعي بالمعلوة ، ولدلك ثرى الفارابي يوصح هذه المكرة بكتامة (آراء أهل المينة الفاصلة) فيقول

« وكل واحد من الناس مضطور على أنه محتاج في قوامه ، وفي أن يبدغ افتضل كمالاته، إلى أشياء كثيرة لا يمكنه أن يقوم بها كلها وحده، بل يحتاج الى قوم يقوم له كل واحد منهم بشيء مما يحتاج إليه، (١)

ويرى المنازاتي أن العلم السيناسي: يبحث في الأفعال الحميدة، التي يتمكن الإنسان من خلالها الوصول إلى الكمال.

ومن هذا يشضع لنا أن الضارابي لم يفعدل بين علم الأحلاق وعلم الساسة، بل مبزج بينهما لأنه اعتشد بأن الأخلاق والسياسة لا يمكن النظر إليهما إلا من خلال ممارستها ضمن الإطار الاجتماعي،

كالثأء مفهوم الديئية الفاضلة،

لما كان كل إنسان محتاجاً ليضائه واستمرار وحوده إلى مجموعة من الأعراد بعضها مع بعض، فتشكلت بذلك الجماعات البشرية وقد قسمها الفاراني إلى نوعين: الجماعة الكاملة والجماعة غير الكامله وصنف كل حماعة على ثلاثة أصناف.

 الجماعات الكاملة وهي الجماعة العظمى والجماعة الوسطى والجماعه السغرى

أ - الجماعية العظمي: وهي أكمل
 الجماعات ، لأنها تعيير عن اجتماع الجماعة في المعورة.

ب - الحماعة الوصطى : وهي اجتماع أمة
 في جزء من المعورة.

 ج - المساعة الصغرى وهي اجتماع اهل المينة في جرء من مسكن الأمة.

٢ - الجماعات غيار الكاملة وهي النالي:

اجتماع أهل القرية
 ب - اجتماع أهل الحلة

ج – الأحسنساع في سكسة أو في منزله^(۲)

ومن هذا التقسيم يتضع لنا أن هفهوم الغيية، كما استحدمه الغارابي يختلف عن كتبابه عن هسطو في كتبابه والبحيم ورية، وعبد أرسطو في كتبابه والبحيم ورية، إذ إن المدينة تعني عند السياسوفين البوناسين مدينة واحدة عكمدينة أثبنا حيث كان سأئداً، آنذاك دولة المدينة أما الفارابي فقد وسع هذا المفهوم ليصل إلى أقصى مداء من خلال الجماعة العظمى، التي تعبر عن اجتماع الجماعة في المعورة.

إذاً المارابي عندما بتحدث عن المديدة، يقصد بها الدولة بمجموع مدنها، حيث إبه المسفى على المديدة المنامس الأساسية المكونة للدولة، فخالف أصلاطون وأرسطو من حيث المضمون مع احتفاظه فقط بلفظ المديدة.

والأن بعد أن تعرفنا على العنى لمام للمدينة لدى المارابي ، يجدر بنا أن نشمامل عن معنى الدينة الماضلة لديه .

لقد عرف المارابي المدينة العاصلة على النحر التالي: إن المدينة الشاضلة، هي المدينة الشاضلة، هي المدينة التي يقصد بالاجتماع فيها التعاون على الأشياء التي تقال بها المسعادة الحقيقية،(1)

ويما أن الغاية القصوى هي التعاون على نيل السعادة ، فغير المدن هي المدينة التي يتماون أهلها على بنرغ السعادة بالمكر والعيمل، وينجم عن ذلك أن الأمنة الني تتعاون مدنها كلها على بيل السعادة هي الأمة الغاصلة، والمعورة التي تتعاون ديب العدورة التي تتعاون ديب

وهمّا يبرز السؤال التالي ما الصعادة المي قصدها العارابي؟ وكيمه السبيل للوملول إليها؟

يعرف الفارابي السعادة بقوله: «السعادة هي غاية ما يتشوقها الإنسان ، وأن كل من يبعو يسميه تحوها فإنه يتحوها على أنها كمال (1)

ويرى الفارابي أن السعادة على ضربين، سعادة غير حقيقية وهي التي تتحقق بالمال والشهرة والجاد، وسعادة حقيقية وهي التي قصدها العارابي وهي معرفة الله:

ويجب أن تكون هذه المرقة بابعة عن تعقل تدبير وأن تشرجم هذه المعرقة إلى أقسال ملموسة على أرض الواقع، وهذه المتعادة مجانبها العملي تشرجم من خلال القيام بالأعمال الأحلاقية الحميدة، والانتماد عن الأخلاق الرذيئة المتمومة

وهذه الأخلاق الحسيدة ، يحب أن تصبح عن إرادة طيبة ونية حسنة، وأن تصبح ملكة لدى فاعليها يمارسونها في كل وقت، وهذا يقتضي المران عليها عيب مزاولتها بشكل متكرر ، والمهزان الذي تزن به الأخساق حسب وأي الفسارابي، هو مالوسط الأخلاقي، فالمخبيلة .. هي وسط البيخيف الأخلاقي، فالمخبيلة .. هي وسط البيخيف الأخلاقي، فالمخبيلة .. هي وسط البيخيف المني فيديلة بين التهور والحبن البيحي والحبن البيع عمقتين كلاهما منصومة والكرم البيحيل والإسراف، وحيذا الوسطة الأخلاقي هو ما تبياه من قبل أرسطو في كتابه ، الأخلاق إلى فيقو ما ماحوسه،

والفارابي قد استليم أيعماً من أفلاطون فكرة تشبيه المدينة بالبدن النام الصحيح ، وكما أن في البدن الصحيح أعصاء يحدم بمضيها بعضاً، وعضواً واحداً رئيسياً هو القب كذلك في المدينة الفاضلة أشحاص بخدم بعصيهم بعضاً وهيها إسمان هو الرئيس ، والفرق بين أعضاء البدن وأعضاء المدينة هو أن تعاون الأعضاء هي

المدن طبيعي، وتعاون الديئة إرادي، والقد أدرك الفارابي بوضوح المرق بين وظائف الحياة ووظائف الاحتماع من حيث تعاولها واختلافها، إذ إن أعضاء المدينة يشعرون ويمكرون ويضعلون ، أما خلابا الجمعد وأعضاؤه فهي لا تفكر ولا تريد ، بل تفعل بقوة طبيعية، (٥)

ه إن حوهر مفهوم (المدينة الماصلة) في فكر الفارابي يشير إلى نتاج عقلاني أو مطابق للعقل، يستطيع العيلسوف الفرد أن يجد النفسة ملجة شهه، لغد قصد المارابي من وراء هذه الفكرة إلى أن يبتكر مكاناً مليباً و المقالات العمل والمقالات حتى يكون بإمكان الفيلسوف أن يظامل ليفسه فهم ينوع من الشرعية، وتربعا هان فهم أيضاً ببعض الاحترام في مقابل ما كان ينقاد من إنكار وعنت ، وعدم اعتراف من ينقاد من إنكار وعنت ، وعدم اعتراف من قبل الهيئة الاجتماعية التي يحيا في كنفها.

وهكذا فإن الغبارابي ، قد حاول ان يشيه بيتاً أو قل قصراً يأوي إليه الفيلسوف هرباً من عزلته الاجتماعية ، فتصور المدينة الفاضلة مجتمعاً هرمياً نام التكوين، وقد وضع الفيلسوف على قمة الهرم باعتباره سيد المدينة وحاكمها ... وهكذا يتحول الفيلسوف وبصربة واحدة من باحث عن ملجاً إلى رئيس للمدينة الفاضلة ء(١)

إن (اليوتوبيات) أو المدن الماصلة ، للرئاسة

مماهيم تظهر على سطح الواقع الفكري ، كلما ازداد ضعط الواقع وأصحى التغيير صعباً، وقد وحدت مدن وحمهوريات فاضئة على امتداد التباريخ القديم والوسيط والحديث ، حيث لجا مفكرون إلى إبداع مدن فاصئة ومجتمعات طوباوية عليم يجدون فيها لأنفسهم ولأمثالهم ملجأ او منتفسأ من ضغط الواقع الاحتماعي الماش، وهذا باعتقادي ما حدا بالفارابي ليبحث عن مأوى يحتضنه في مجتمع لم يعترف بالملسفة ولا بالملاسفة.

بل إن الندرائي قد جنح بفكرة إلى آيمد من هذا حيتما بعدية الفيلسوف رئيساً للمدينة الفاصلة وحمل من العاسمة منهاج عمل تجبو على إيضاعه سياسة المدينة الفاضلة اوهدا بالضبط ما دعا إليه افلاطون في جمهوريته، حيث إنه رأى صرورة النوحيد بين شخصي الفيلسوف والحاكم: فإما أن يتعلسف الحاكم أو يحكم الميلسوف.

رابعا مرتيس المديشة الفاضلة،

ونظراً للدور الكبير الذي يجب ال يضطلع به رئيس المدينة الماضلة، حسب رأي الفارابي، حيث أنه أنزله من المدينة الماضلة منزلة القلب من الجمد فكان لابد أن تتوافر في شحصيته مسالتان أساسيتان هما:

 أن يكون بالفطرة والطبع معداً للرئامية

٢ أن يكون بالملكة والهيشة الإرادية
 معداً لها.

وقد تأثر الفارابي بأفلاطون في وصف رئيس المدينة الفاصلة، فقال عان الرئيس الحقيقي هو رئيس الأمة الفاضلة.. وليس في وسع كل إنسان أن يكون رئيساً لأن ثارتاسية صنفات الا وجبود لها في كل شخص،(٧)

هذا هو الرئيس للمحينة الماضلة ، ولكنه ينيني أن يكون فضلاً عما تقدم منصفاً باشني عشرة حصنة قد فعلم عليه وهي

١ - أن يكون ثام الأعضاء،

۲- ان بكون بالطبح حيد المهم والتصور لكل ما يقال له فيلقا المهمه على الميسعة على المستعدد القبائل وعلى حسب الادار على نفسه

 ٦ - أن يكون جيد الحفظ لما يراء، ولما يسمعه وله يدركه.

أن يكون جيد الفطئة ، ذكياً إذ رأى الشيء بأدئى دليل قطن له على الحية التي دل عليها الدليل.

٥ - أن يكون حسن المبارة يؤاتبه
 لسائه على إباله كل ما يضمره ، إبالة تامة.

آ - أن يكون صحباً للتعليم والاستفادة، ،
 منشاداً لها، مسهل القبول، لا يؤلمه تعب التعليم ولا يؤديه الكد الدي ينال منه.

٧ - أن يكون غير شره على التأكول والشروب والمنكوح ومتجنباً بالطبع اللعب ومنخطأ للدات الكاثنة عن هذه.

٨ - أن يكون منحناً للصندق وأهله ،
 مبغضاً تلكدت وأهله .

٩ - أن يكون كبير ليمس ، معبأ للكرامة ، تكبر نفسه بالطبع عن كل ما بشي من الأمور .

 ١٠ أن يحتقر الدرهم والديشار وسائر أعراص النبيا

١١ - أن يكون بالطبع سحباً للعدل وإهله ، ميقضاً للجور والظمم وأهلهما، عدلاً عليرة سمجة الشعاد ولا حموحاً ولا لموتماً الدأدعل إلى العمل.

١٠ يكان فوى العربمة حسوراً غير
 حاثب ولا صميت المس (٨)

إن المتصمح نهده الصحات، يجد أنه من الصمونة بمكان أن توجد في شخص و حد إذ إنها شخصية نادرة ، قلّ أن يحود الرمان بمثلها والسارابي يعترف بصموية تحقيق كل هذه الصفات في شخص واحد ولكنها إن وجدت فهي الشخصية المتاسبة لرئاسة المدينة الماصلة وإن لم توجد فينه يراس للدينة الفاضلة وإن لم توجد فينه يراس للدينة الفاضلة شخص أخر لكن مع وجود ست خصال يجب أن تتوافر فيه وهي:

١ - أن يكون حكيماً.

٢ - أن يكون عبالاً حافظاً للشرائع والسخن والسير التي ديرها الأولون للمدينة معتذياً بأفداله كلها حدو تلك يتمامها.

آن يكون له حودة استشاط فيما لم
 يؤثر عن السلف فيه تشريع، فيستنبط،
 معتنياً حذو الأنمة الأولين.

٤ - أن يكون له جدودة رؤية وقدوة استنباط لما سبيله ، أن يعرف من الأمور والحوادث الطارثة، ويكون متحرياً فيما يستنبطه من ذلك صلاح حال المدينة

۵ - أن يكون له حودة إرشاد بالقول إلى شرائع الأولى، وإلى ما استنبط يعدهم مما احتذى فه حذوهم

أن يكون له حودة شنات بهديّه في مياشرة أعمال الحرب,

وإذا لم يتوجد إنسيان بمثلك هناه السفات، ولكن وجد اثنان، أحدهما حكهم والثاني ، فيه الشروط الناقية، كانا، هما ، رئيسان في هناه الماينة .(٩)

وإذا تفرقت هذه الخصال في جماعة من سنة أشخاص، كل خصلة هي واحد منهم كانوا ، هم، الرؤساء، على شرط أن توجد الحكمة في أحدهم، أما إن تعذر وحود من يبحلي بالحكمة ، بقيت المدينة الماضلة بلا ملك، وكان الرئيس القائم بأمر هذه المدينة ليس بملك، وسنتمرض المدينة للهلاك.

ومن الواشح تركيبر العبارابي على الحكمة «أي العلسفة»، وعلى إعطاء دور

كبير للمقل الدي هو أداه الحكمة، وهذا يؤيد ما دهيئا إليه من محاولة المارايي لاعلاء شأن الماسفة والفلاسفة.

وكما أن رب البيت هو سيد بيته، ومربي عائلته، فكذلك اللك هو سيد امته ومسؤول عن تهديبها وتتقيمها، إما عنوة وإما عن طرق الإقتاع، ودلك بحسب مقتضيات الأمور،

وهكذا ترى كيف أن القارابي قد أعطى الشخصية الرئيس الدور الأعظم في وجود المدينة الشاهبلة واستصرارها، بطريقة بخبرية توصح لما رأيه من حيث أن سناع المدن القاصلة هم الصموة المبدعة أو نخبة مع تقليس دور الحماهير المريضة وحصره في إماعة وتتبيد رأس الهرم في المريضة

خَـَامِسَانُ الْمِدِنِ الْمُصَادِةِ لِلْمَسَادِينَـةِ العاشِيّةِ،

لعل توضيح صفات المن المسادة للمدينة الفاضلة يزيد من فيمنا اكثر لفهوم المدينة الفاضلة ويضده تتبين الأشياء، حيث إن الفارابي قد قسم المن إلى مدن فاصلة أو مضادة للفاضلة بناء على تقسيم أحلاقي من حالل ممارسات أعراد المدن للأحلاق في ضوء فهمهم لعثى السعادة، والمدن المضادة للمدينة الفاصلة برأي الفارابي تقسم إلى أربعة الواع هي.

 الدينة الجاهلة ، وهي الدينة التي لم يعرف اهلها السمادة الحقيقية، ولا خطرت ببيالهم، إن أرشيدوا (ليهيا لم يقيموها، وإن ذكرت لهم الم يعتصدوها، وقد

اعتبروا أن غامة الحياة هي سلامة البدن، واليسار، والتمتع باللدات، والانقياد إلى الشهوات، ونيل الجد والعظمة،

وإذا اضاع أحد أفرادها شيئاً من مائه، او أصيب بآفة في بدنه، أو لم يتمتع بلداته حسب ذلك شقاء، وعده فساداً، وتتشعب المدينة الجاهلة بدورها إلى عدة أقسام مها

أ- المدينة الضرورية، وهي المدينة التي يقتصر أهلها على الصروري من المأكول والمشروب والمليوس ولا يضكرون إلا هي المعاون على ثيل ذلك

ب مدينة البدائة، وهي المدينة التي قصد اهنها أن يتعاولوا جلى طوغ اليسوار والثروة، لا على أن ينتظم إستالك ، وإنكرة أن يكون اليسور هو الفاية بي الحياة.

ج-مدينة الكرمة رئي الي مداها ملها أن بعدونوا على ال يكونو مكرمان معاونوا على الله يكونوا مكرمان معاونين مدكورين مشهورين بعل الأمم ممجندين منعظمين بالقول والصعل، ذوي عجامة وبهاء.

 د - مدينة الخسة والشقوة: وهي الني شصد أهلها التمتع باللذة من المحسوس والتحين وإيتار الهرل واللميا.

ها - مدينة التقلب، وهي المدينة التي عصد أهله أن بكونوا القاهرين لعيرهم، ويكون هدفهم اللذة التي تتالهم من الغلبة مقطد.

و- المديشة الجماعية ، وهي الدينة

التي قصد أهلها أن يكونوا أحراراً يعس كل منهم ما يشأء عيتهم هو د، ولا يعنم نمسه من شيء أصلاً، وهي شبيهة بالقوضوية بالمنى العاصر للكلمة.

Y - المدينة الفاسقة، وهي الدينة التي يعلم أهلها ما يعلمه أهل المدينة الفاصلة من أسبباب السبعادة، ويعبرفون الله ، ويعدقدون ذلك كنه، ولكن تكون افعالهم أهمال المن الجاهلة ، فهم يقولون بها يقوله أهل المدن الفاضلة ، ولكن من غير ان يعملوا به.

٣- المدينة البدئة، وهي المدينة التي كانت آراء اهلها واعدلهم ، هي القديم آراء المدينة الفاصلة وأهعالها، غير أنه تبدلت مد المناهيها إراد عاسدة فاستحالت إلى فعال فاسدة

المدينة الضالة ، وهي المدينة التي كانت تمر بالسعادة بعد هذه لحياة الدنيا، ولكنها كدرت بدلك واعتبدت في الله آراء فاسدة (۱۰)

وملوك هذه المدن ، شبيبيون بمدئهم ، هكل واحد منهم، يقود مدينته على ضوء معرفته لمعنى السعادة وامتثانه لمعرفه وإن كان بعضهم يعرف معنى السعادة الحقيضة ولا يقوم بالعمل بمقتصى هذه المعرفة ،

سادسیاً : منشارنیة بین جیمه وریدة آفازهاون ومدینیة الفارایی:

وبالمقاربة بين جمه ورية أهلاطون والمدينة الشاضلة الدى الشارابي، شرى

تشابهاً كبيراً بينهما في الإطار العام إذ علق العارابي على رثيم المدينة القاصلة كل الأهمية كما علق أفلاطون أهمية على رئيس جمهوريته، واشترط فيه شروطاً مشابهة للشروط التي قال بها أفلاطون من قبل ، ولكن مع ذلك ثلاحظ بعص الفروق بينهما : فافلاطون اشترط ، مثلاً، في بينهما : فافلاطون اشترط ، مثلاً، في الفارابي فإنه اشترط في رئيس مدينته الفاضلة أن يكون نبياً وفيلسوفاً ، أما الفاضلة أن يكون نبياً وفيلسوفاً ، ليجمع ما الفاضلة أن يكون نبياً وفيلسوفاً ، ليجمع ما بين النبوة والفلسمة في شخص رئيس مدينته بين النبوة والفلسمة في شخص رئيس والشريعة.

ومن أوجه الحالات يبي جمهورية أمالاطون ومدينة الصارابي المنامعة، أن أفلاطون بمادي بشبوعبة النساء والأولاد والثروة فيقول: « إن طبقة الحكام لا تملك عقاراً خاصاً، ولا يكون للعكام نساء ، لأنهم يجب أن يتحرروا من الأمانية ، ويجب أن تموث والد ولده، وعلى العكس هم أبداء بعرف والد ولده، وعلى العكس هم أبداء الحميع، أما الفارابي فيتجاهل هدء الآراء لتاقضها مع تماليم الإسلام.

والنسرق بين دولة النسارابي ودولة الناطون ، أن أعلاطون قد اشترمه أن تكون السياسة خاضعة للغلسفة، وأن يكون الحاكم شخصاً وأحداً من الغلاسفة ، أما الفارابي ، فيقول بمجلس رئاسة عند تعذر وجود شخص واحد حائز على جميع الشروط المطلوبة من حكمة وغيرها.

وأخيراً شإن الشرق بين جمهورية افلاطون ومدينة الشارابي ، هو أن الأولى جمهورية جمهورية جمهورية معلية مغتصرة على البودان ، ولا يدهلها غير المواطنين البوناديين ، أما الثانية فهي مدينة نتسع لتشمل كل الأمم وكل الدول، بحيث تلتف المعورة حول ملك واحد ، (١١)

ومن خلال هذه المقارنة ، يمكننا أن نبرهن على صحة ما تهبنا إليه من أن اليوتوبيات تتشابه في إطارها المام، وتحتف في خصوصياتها إد إن المدينة التي نادي ديا الفارايي تبل على خيال أوسع وطموح أعمل من تلك المدينة التي نادي بها الفياسوف البوناني

كما إن الفارايي بين مشكلات عصره والتي يمكننا أن توجزها في مشكلتين رئيستان هما:

الأولى : حالة المرقة التي كانت تعامي منها الأمة العربية الإسلامية.

والثانية : هي حالة المداء التي كانت توجه ضد القصفة والملاسفة.

الخاتمة

إن الشارئ لآراء الشارابي في المعاسة وخصوصاً في مدينته الفاضلة ، سيجد أنه حاكى جمهورية أهلاطون وتأثر بها، كما أنه تأثر بأراء أرسطو في الأضلاق، وقد سزج ما بين السياسة والأخلاق دون أن يقيم أي عوارق واضحة بين العلمين، ومع ذلك يبقى الضارابي محتشطاً بأصالته وجدته

كميلسوف انتج منهماً « فلسفياً متكاملاً، كما أنه صباغ تظرية جديدة هي السياسة تتصمه بالطرافة والابتكار سعي من خلابها لتوفيق ما بين القلسفة اليونانية والشريعة الإسلامية ، وهذه الإشكالية إشكالية التوميق بين ، لمقل والنقل أو بين القاسقة والدين واجبهت الكفدى بوصنفته أول فيلسوف عبريني مسلم، وانتقلت إلى القارابي ثم ابن سينا وكل فالإسقة المشرق العربى، ثم التقلت لتواجه فالاسفة الغرب المربى كابن باجة وابن طفيل وابن رشد . فلقد واجه المفكرون العرب الإسلاميون، منذ بواكيرهم ، إشكالية التوفيق بين الدين والعلسفة ، حيث غيم سعوا إلى شرعتة القلسفية وفلميفة الشبريعة دومية زرلوا بواجهون هذه الإشكالية عني الرار

واحيداً بشول كناول مسيدين إليا المنطاء اليونونيا سنداد الن حالة من

الثبات والجمود ، لا يصبح فيها الاسال نفسه أكثر من شيء عندما سنواجه اعظم التناقضات التي يمكن أن بتخيلها ، بعد تطور طويل ، محذب ، لكنه يطولي ، وعندما يبلغ ،لوعي أعلى مراحله ، وحين يتوقف التاريخ عن ن يصبح قدراً أعمى ، ويصبح حاكثر عن إيداع الإنسان ، فإن التخلي عن اليوتوبيا يسي أن الإنسان مينقد إردته في تشكيل التاريخ ، ومن ثم قدرته على فهمه ، (١٢)

عبي أن مشول - إن البيوتوبينا التي دعنا النها العبارابي لم يكن يقصد من ورائها سلوكاً شردياً يخاصم من خلاله الواقع ويشهلا من خلاله الواقع ويشهلا خبيها الحاضر، وهي بيضاً للبيطيخيما باللاممكن لمحقيق المكن، وأبعنا عبى مشيري سياسي ومبين آخذ طابع الحدم يسبب داد سامير بحيده

أهم للصادر والراجع

- ا يو التعليز العارائي ، راد عل الدينة العاصلة عاصلة عجمين البير بعساري بادر فقال اليروب ١٩٥٨ حي ١٩٥١ ميرائة
 - ٢ اعتبدر السابق من ١٦
- أبو بُعبر العارابي ، السياسات الدبية ، معليعة
 دار المعارف المتسابية ، حيدر آباد الدكن
 ١٩٧١ ، سي ١٠
- ابد بنغسر العباردي التعليبة على بنسال البعادة ، حكمة وقدم له وعلق عليه د. جعفر الرياسة دار المتعرب ، الطبعة الأولى ، البال د يبروت ، ١٩٨٥ ، س ٤٧
- مسان قنيائين ، البلسمة الدربية مطبعة دار الكتاب ، دمشق ، ۱۹۹۰ من ۲۰۹
- ٦ يوسف معلامة. مجنة التراث العربي ، عنوان

- للمان براسه للمهدم مثوجه سند اس باحه المد ۱۹ نشرین الاول ۱۹۹۰ مر ۵۰
- ا أبر مجمل العارامي اراء أهل الدينة الماهملة ، المحتفر السابل ، في 45
 - ٨ المصدر التمايق من ٨٠
 - ٩ المتدرالتاني من ١٥
 - ١٠ المصطر الصديق على ٨١ ١٠
- ۱۱ عندن شیاسی الناسمة عربیة مصبعة دار
 ۱۱ک، دمشی ۱۹۹ ص۱۹۵۰
- ١٢ رأسل حاكري سياسة اليربوبية السياسة والنقافة في رس اللاميالاء ، برحمة فاروق عبد القائر ، سلسلة عالم البوهة ، المدن ٢٦٩ ، المجلس الموشعي للشقافة والقبول والأناب. الكويت ٢٠٠٠ - من ١٤٨.

اليوتوبيا قراءة في الإطار المرجعي للمصطلح

عمر زرفاوي

لقد ظلت علاقة المصطلح بعضائة الفكري تشغل حيز كبيرا من اهتماسات الدارسين والنقاد وأصحاب المشاريح للهصوية، إد وفعوا عددها مرارا وتكرار ، محتلة مساحة شاسعة من عالمهم الفكري وصفحات للحرامه، وفي كل للله ما ستوالمهم الفكري وصفحات للقصية القصدة مراكات أمام التحديث للفعلي والتحديد حتدتى فدها بعضهم كالجابري إلى التبيئة وهو يوسس لمسروعة المهصوي وينشئ اجهرته لمعاهيمية للما مارس للعظر التحديد العرير نبيب وعيد الملك مراكات الاشتقادات واللغريب

و في كل مرة سنوا بؤكدون على ضرورة الرغي بعلاقة المصطلح بالفضاء الذي نشا وولد فيه نتيحة لدنك المصور الفعال له في الأعمال الآبد اعية ولدقاء الفصاء الأصلي يدقي بظلاله أو أشعته أثناء العمارسة المعاهيمية للمداول الجديد من يجعنه عربيا عن الحفل الجبيد وعن بلك يقون أحمد رحماني : "أما المصطلح المجدوب فلا يحكما من دنك لارساطة عقدنا ولعوب ودلاليا بأصولة للحصارية التي جلب منها وويد قيها، فهو لا يتنفس تنفس طبيعيا إلا فيها" (1)

وإدر فالمصطلح لواقد إلى حقل جديد يظل موصولا بحيوط حقى ولو كانت رفيعة وبعدوله الأصلي الدي أخده أول عرم حما يجعله متحكما في الحهار المعاهيمي والمعرفي الجديد.

ود لك ما حس كل الدراسات التي تناويت هذه الإشكالية تبده إلى الخصوصية الفكرية والخضارية للحقول المعرفية أثناء عسيات النقل المحتلفة إدارات العصطلاح لا تمهم إلا في الإطار الفكري والحصاري الذي الجرافية فهو تابع بهما لا تفهم إلا بفهمها فهما دفيقة (2)

وتتعدى دلك للاعتماد على الاشتباء الصوتي أين يتم الربط بين الصوت والمعنى، هيجم الفعنى الحديد في العصاء الصحاء الحديد لمعنى الدى كان يؤديه في الفصاء الأصبي حدث مقد المصطلح المشتق أو المعرب عرارته وغراءه المعرفي وقليلا من ذلك المصطلحات الواقدة بهده الطريعة التي بقيت تحمل تلك الإشعاعية والاستعراز المعرفي قسر على ما يعقد مقدرة الحركمة في العصاء الحديد، فيتحول إلى حسم فاعد بنصف بالجعود والشكلانية، وبهذا يعقد كد عادارة الطاقة الإنتاجية والاساعية التي تسهم في يعقد كد عادارة الطاقة الإنتاجية والاداعية التي تسهم في يعير العكري والتراء الشامل (3).

إلى دلا التقد بدعلى في معظم المصطلحات التي يوحى أصحاب الاستاد الصوبي والاشتقاقات الصرفية، حيث يلارم ويعترن المصطلح العجلوب بمعهومة الأصني في الإطارين الثقافي والعصاري، ممارسا سطونة المعاهيمية على المقل الثقافي الجديد لأن الإشعاعية والعيوية المعرفية تظل موتبطة بالقصاء الأصلي القالمصطبح للمورث والدحيل سرعان ما يتقد حيوبئة من جهة الصوت والمرس مقا أي أنها ترتبط بمسبوى المفهوم القدر رتباطها بمستوى المنصوق والمسموع"(4)

ولا يعني هذا أن كل المصطلحات المجلوبة لم تكتسب لحيوية والفعالية في رحلتها عن البحث عنهما، فقد يغثر على النعض منها الذي راعى فنه أصحابها الخصوصية ودرسوا جيدا لسياقات المتعلقة بالفضاء الفكري والحصاري للمصطلح المجلوب والعصاء المقرل إلية مع يبراك ووعي مظك المدبولات لمي أحدها عبر الباريح وانداق معلى جديدة من عصر إلى أخر من خلال صيرورة التحور و إدا كان لابيثاق لمصطلح من دواع تختلف من عصر إلى آخر ها تضتلف من عصر إلى أخر من دواع تختلف من عصر إلى أخر ها تشاع رفعة



المعاوف، و كنشاف حقائق جنبدة كل بلك من دواعي المشاق مصطحات جديده (٢) فيه ترى أبر مصطح يوتوبيد ١١٥٥١٥ من هذا المعملي جاهمة وسحن بعرف أموله الغربه؟

بنبا سدها ول حريقلال ما أنبح لنا من براسات حول هذا لمصطلح أن معرف عدى هواعدة الخصوصية الفكوية والحصارية عند نقله وتعربيه أو اشتقافه، وأول ما معثر عليه دراسه عيد العرير لبيب التي دهب هيها للإشارة إلى عبلية المسخ والانتدال التي تحقد ممصطلح حدث السع لسمكه صفة لهلامية و أصيابيه ويؤدي مدولات فلسفية أبعدت المعلى و بدلالة الأصلية، مسح بحق العديد من المصطلحات إلا أغير أن ما آلت إليه كلمة التعويداً عند نمتها طرماس مور وعنون بها مؤلفة الشهير في عام 166 معدها الأصلي الدقيق، وابتذل كلفظ فلسفة (أدينه أحرى مسح معدها الأصلي الدقيق، وابتذل كلفظ فلسفة (أدينه أحرى مسح معدها الأصلي الدقيق، وابتذل كلفظ فلسفة (أدينه أحرى مسح

ولا احسب مع عبد العزير سبب شبئر بقض وراه أنهسنخ والابند ب (لا لتعبير الشائع الدي سلط مفهوشه الأوسي متصدفرا مع محلف المرجمات الذي سبابي بسبب حضور المخزون العكري والحضاري للمصطلح المبد الواما يسعيه لحمد رحماتي بظاهرة الاختراب المعرفي للمصطبح دود أبدا في فضاء فكري ممترابه كطافة فعالة ما دام يستحدم في مجال ذلك القصاء الفكري، فيذا نقل إلى عضاء اخر قد حرارته ومعليته وحيويته، فدخله الشويش والاضطراب (2)

ولا تجزم قطعا ان مسطلح "بوتوندا" قد فقد حرارته واشعاعيته وإغراءه المعرفي، ولكن سننظيم أن نقول ونتحدث عن تشويش واصطراب نحقه، فعي الترجمات العربية نهب اصحابها اللاعتماد على الاشتب الصوتي بين مسطلح "م 1,000 و ونقط "طوبي" مساسين الدلاله والعمارسة المعافيمية والحنفية الفكرية والحصارية، وما يختزناه معرفي من اصر فكريه خاصة يجمهورية افلاطون وغيرهم أيضا من استد على الاشتباء الصوتي بين كلمة وغيرهم أيضا من استد على الاشتباء الصوتي بين كلمة (ot topia) ذات البت البت السعادة" أو بالأحرى "ارض الموجب ومعدم "جكان السعادة" أو بالأحرى "ارض السعادة"، فترجموا (utopia) بـ"موبي" وهي معردة رودت في القرين وشي معردة رودت

فهد عبد لعرير لبيب يعول: "إذا ما ترجمت (١٥p١٠٠) ترجمة حرفية دلب على "اللامكان" أو "ما لا مكان به" أو ها لا أبي به" ومعدما "المكان الذي لا وحود له في أي مكان"، ولقط يطوب (utopia او utopia) في أصله البوتاني شنقان أمكر مركب مفردين

(لا = ou= non = و (المكان = topos=, eu =) فيكون معنى جريرة للامكان أو (اللا أين ـ nulle - part) (9)

وعلى الرغم من احتلاف الترجمات وتبايلها مند طوماس مور المصطلح وترحمه عبد العريز لبيب الدي حدول الالتعاد على الحرسة والتركيز على المعلى من دلالة مصطلح وممارسة المقاهمية لا تخرج عن رحلة البحث على لفردوس المفقود فقد استحدم لمصطلح: "ليعلي بعودجا لمجيمح حيالي مثالي يتحقق فيه الكمال أو يقدرب مهه ويتعرر من لشرور التي تعاني منها البشرية" (10)

ويتحلى علك لحروج عن الدلالة لأصلية للمصطلع أين موريس خللية التهالا باستعمال المحلطات بأكثر رحابة والسياعا من خلال بقديم راسل جاكولي في كتابه "نهاله اليودوليا" حيث: "أن كلمة "يوتوليا" البوم أصلحت تعلى صلى "اللا تصلى" بالراقع أو يوعا من فصد الدم" (11). فهر يذهب ليعلم المفهوم بإنساعية دلالته ويحرج ما طرحته مازيا برنيري قائلا : "على أنني أستخدم كلمة ليوتولي" دمعناه الأكثر رحانة والأقل مراعاة للتهديد أعلى الاعتقاد بأن المستقبل بمكن أن بتجاوز الحاضر بصورة أساسية" (12).

ورغبة في الدقة الدلائية راح عبد العزيز ليب يفصل الدرانة وجهره المصاهيمي ودلالة الاشتقاقات قبثلا : "فاستعمدا الاسم اليطوبي مقابلا لـ utopie، والنعت علوبي مقابل لـ utopie، والنعت علوبي مقابلا لـ dtopiste utopisme الشعبير على بنوعة والتعدمان، أما كلمتا "موداوي" و"طوبارية"، فتنسبان هذا إلى "إيطوبيا" لا إلى طومي براده في لسان العرب لاين منظور ولم مستعمل الاشتقاق المان (دان إيطوبياوي" أو "إيطوبياوية تجنبا للتفن" (3)

ولكن لماما لا تنسب المصطلح في مدينة طيباً به بالله التي كانت تغيش الأمن والسلام في قال حرب أثيث وإسبرطاً! هذا من جهه اللمئة الأصنية للمصطلح، أما من حيث محاولة تبييئة وتأصيله، قلمادا لا تنسب



المصطلع إلى "طيبة" (يثرب) التي مثلث ذلك العالم المالي من الشرور للمسلمين قبل عنج مكة عمكة كانت بالبسجة إليهم شك العالم الشرير الذي لابد من الرحيل عبدت عن المودوس المفقود، أبن شيد الرسول صدى الله عليه وسلم صرح الأمه لخيرة"

وعند العودة لعمارسة مدنون المسطلح واستثماره فإنه يصعب عليما أن متحدث عن الملامح اليودوبية دون استخصار سلطة للمودج (جمهورية اقلاطون) لأن دون دلك تصبح معاقين في العراع، قدلالات المصطلح تشعث من السياقين الفكري والعصاري والإطار التريحي لصياعة المشروع اليودوبي الأفلاطوني السين يوتبط يهما المعهوم بحيوظ سميكة تمتحه الحيوية ولا وده بالحوارة لتسمد في لتحديث الفعي والتحديد الحقيقي

وعند الدحث عن سبب الرحية المدشية الفردوس المفقود وبدء المشاريع اليوبوبية قابدا تقدد لا محابة على الصلة الوثيقة بين ظهورها واستحصيارها و اقتراق دنك بالأزمات والاحدارات التي تضارباً استقوار الأدول والحضارات، فالفكر اليوتوبي يقدم كخلول الأب وترميم التصدعات لحصارية فيعفو على السطح، وأثناء الله ستحيلا مسيح عمية النشال لدول والحضارات أمرا مستحيلا عالمشروع اليوبوبي الافلاطوني ظهر عندما أفل تحم آئناء كانت المقرة التي كتب قيها أقلاطون الجمهورية فتره ندهور في التاريخ اليوبابي، فقد النهت الحرب البلوبوبيرية نده المورد بالهوبوبيرية المعرود بالهوبوبيرية المعرود بالهوبوبيرية المعرود بالهوبوبيرية المعرود بالهوبوبالية المعرود الأغلية بين آثينا واستوطا في المورد بالهوبوبة الشيئة (4)

بقد خاص أعلامون دخل المستعم الأنسي بدقف على أسباب التفهقر المصاري والانهيار السياسي، حيث قدم مشروعا بديلا لتلك القهقري، يمكن به بلاثميين أن يتجاورو حصوهم إلى مستقبل أفصل إنه يحلم عوصا عن العمل بحماعي بالأثيبين، كان بلك في طباب حوارياته الهادئة سي بشويها الاكتئاب و "وقد برهن التاريخ بلاحق للمصارة اليونانية أن أغلاطون كان محدًا في اكتئبه، إن للمصارة اليونانية أن أغلاطون كان محدًا في اكتئبه، إن قفرت مقدريا على اثيب وجعليها بهب الموضى والتعزق واصحت في موقف توجب فيه بالخرامات والأستمام التي واحتجاب من قبل ربعها للتخاص منها (15)

ولكن أفلاطون لم يبنغد عن النمونج الأسيوطي الذي المنذاة جاعلاً منه النمودج الذي يجنمن العوة والتعوق -

"ومن المعروف أن عقل المهروم عانب ما يكون مفتونا بقوه العرام الغائمين، فعندما شرح افلاطون في بناء مبنته المثالبة لاجه إلى أسبرطة و تخدما نسونجا له" (16) إذ رأى في ذلك نقديم حنول سياسية واقتصادية واجتماعية تسم مشروعية للحلم الأثيني يقبوز حاضره المتردي في جن هذه المجالات: "وقد كان افلاطون في الثائثة والعشرين من عمره عندما وضعت الحرب أورازها، تاوكة أثبنا في حالة عن الإنهاك السياسي والاقتصادي، ونهذا كان من الطبيعي أن تهتم كتاباته اغتماما شديدا بالقضاعا السياسية والاهتماعية" (17)

لقد دوافق دلك مع حلمه في مرحلة شبيه ببعد أثيب على مستوى نصه العلسفي ويرسس قوتها وينصر مستخدلها الدي يتحقق بتجاور دلك ححاضر فغي دس تجسد لأماله ومطامحه : "قحمهورية افلاطون فوق ما تصمحت من جدل وحوار ونخرية في المداسية والمعرفة وحبود الدهبين في الإحساس لمكفّ بأن ربيع الحضارة الحقادة قلا ولي والتبرة الاستبدادية المدارة في طيأت الخوار الهائي في ماكان لا للاتحداد الدي المراقد في طيأت ها وزاء الحواسي هذه المقاوفة للاتحداد الدي المراقد فله عالم الحسارة (13)، ولكن الجدير بالتساؤل، على كان الحلم الأملاسوني يحري احلام الاثيبين بكل الفنات ويمثل برغبة الجماعية في إحداث قطيعة مع الجوائب المعيشية التي عصفت بالازدهار الأشهى؟

إن أحدا لا يجادل في دكاتورية العلم اليوتوبي الدي مارسه الخيال الأفلاطوبي محاولا بعث دوع من الاستحام بين الوقع على الدين المساعة بينهم كبيره إد تحتلف الواقع على المثال عقد كرست المدينة المثالية صورة تصنيف العبقي وهي تحتذي النعوذج الأسبرسي مما يجعل الاستبد دية والتسلطية أدرو سعبين للحلم الأفلاطوني بيكون علم طبقه الحكم الذي دون بقائهم حدا ما تتعس الانسان

وهنا يكون قد محقق محجم اجتماعي تظهر ملامح الإكراه عيه نجية وأحيانا عظه المتاكد تلك الاستبدادية عي المولجهة والإمعاد للسفسط نبين تارة وللشعراء الغدنيين تارة اخرى أين ندرت معسب الموقف الطوب وي تجاه الواقع العسد الأثبنا، وتحاه الدين يحولون دون قبام المظام



بن الحلم الفلاطوني يجسد علم طعة الفلاسعة بعيد عن احتواء الحلم الجماعي والتعبير عن سائر عنات المجتمع إذ قلص عدم الرئضى الجماعي حيال الشروط المالية للواقع الأثيبي إلى شعور فردي لطبقة يكرس عن جديد التفوق الأسبرطي

ولا تنتعد المدده الفاضدة للفار بي عن اقتران بالتقهقر المحساري العربي في العصر العياسي الثاني فلم يقدم مشروعا بوتوبيا، إنما أعاد صياغة للمشروع الأفلاطوني، محاولا تكدفه مع الرؤى الدنية مسقط شيوعنة النساء والمدكية المشاعية، هذه الني طبقها القرامطة في دويليهم حيث حاولوا تطبيق يونوبيا أفلاطون، بعد التسرب الثعافي للقامة الآخر ابتي أعيد لها الاعتبار بعد السبحاد الدين الإسلامي واستحصار العمودج البوياني، فاصط مت المنظومات المعرفية آل لمواجهة بين من سموا بالريادة وبين خصومهم من المنافحين عن العقبة، كانت تعكس من بعض الوجود المقاعنة السلبية بين للوغز يستقربون الرفتي والمعرفة لبعركزية الإسلامية (19)

لقد دابق القرامطة مشروع اعلاصون على الوقع لسياسي معد تحقق نصرته السيسية متعدد الحكم، إد انقسم المركز إلى مجموعه اصراف، ودلك ما حاول الفارابي تشحيصه ("من الصعب بيان السياب التي جعاد الفارابي يعود إلى مده الجمهورية الأرستقراطية ولعن الحياة الاجتماعية في زماته ماثير في هذا الرأي فهو يطلب أن يكون الحاكم ولحده وأن يكون عالما فيلسوفا، ويرى أنه لاب من تعدد الحكم إدا لم تجتمع هذه لصقات كلها في رجل والحد، فقد تكون الحكمة في رجل، والفقه في رجل آخر، كما واحد، فقد تكون الحكمة في رجل، والفقه في رجل آخر، كما كانت السلطة الدينية في رجل، والفقه في رجل المزاء والسلاطين بغداد، وكم كانت السلطة الدولة" (20).

إن عجب الفرابي بأذلاطون وتلميده أرسطو وإملاعه الوسع على ترات اليوسن جعنه بدل تقديم حلول برأب الصدح الحضاري لينشر ويعرض ثقافة اليودان ورزاهم القلميمية والهياسية متدكرا في تديا دلك مرجعيته الدينية سعم ب مشروعه.

الإحالات

ا المعدر حماني "الخطبة الفكرية والمعرنية بمصطح في العلوم الإسبانية والشرعية"، مجلة الإحياء ع، بالمة الجرائر، س1، 998، ص3

² المرجع نفسة، عن 9

³ المرجع تلسه الصقحة بلسها

فبالمرجع نفسه الصفحة تفسها

أحمد محمد ويس الانزياح وتعدد المصطبح مجنة عالم الفكر ، ج 43 ، طميس الوطني لنتفاقة والعنون والأداب، الكريت عارس 197 ص 57.
 شاعيد العربيّ لبيب "الإسلاميا والإستوليك" الكلمة والاصناف والدلالات ص 24.

[?] المعدر هماس الخلفة الذكونة لمصطلع في العلوم الإبساسة والشرعمة مجلة الإحياء ص14

المرجع نفسه الصفحة نفسها

⁹ المرجع بفسه، الصفحة تفسها

^{10.} مري تويرا برتيزي. العدينة الفاضلة عبر التاريخ، ت، عطيات أبو السعود، عالم المعرفة من 09

¹ الدراسال جاكوبي عهاية اليزموبيه السياسة والثقافة في رس اللامبالاة، عالم المعرفة على 96

^{12.} الدرجع نفسه ص80

¹³ عبد العريز لنيب: "الإنطونيا والإنطونيات، الكلمة والأصمات والدلالات" ص197

¹⁴ ماري توبرا برميزي «المدينة العاضلة عبر الناريخ الما عظياء أبو السفود ص 19

¹⁵ عبد السادم ثور الدين - "السببي رسعوط الحصارة العربية" مجله الأقلام ص 58

٥٠ ماريا لويرا بربيري المدينة القاصلة عبر اساريح، ت، عجيات أبو السعومان 30

¹⁷ للمرجع نفسه الصفحة نفسها

^{31.} عبد البسلام ثور الدين : "المتعبى ومستويد المضيوة العربية" منطه الأقلام ص 53

¹⁹ سليمان عشيراتي "المعرف المركزية الإسلامية واللوقو سنترين مالإغريقو الاتيني" مجنه الأماب ص 64

²¹¹ ـ جميل صنيب ، من تقلاطون إني اس سيباء محاضرات في الفلسفة العربية ص70

1000 غائة ي المسيد الوس المسيد

ومن الناء الشرك المناء الشرك المناء ا

ادا كانت مفاهيم البعد الادبي الحديث ترقص التبيير بين شيئين مش الصحون و الصورة) في الشبهر اوتابي الا ان تعدهما شيئا واحدا لا يمكن تجزئته الى اتنين فاننا في بحثنا هذا مضطرون – ولو طاهريا – الى ان بعود الى المعهوم القديم فنجريء القصيدة الى عاصرها الحارجية لنبرس العلاقات المعيه التي تربط هذه العاصر بعصه حتى تعمن منه دلك السبيج الحي المنكامل الذي هنو القصيدة ، وفعله بحثاح الى ان بدهب ابعد حتى من المظرف الدارجه فلا تكتفي بالتهييز بين المضمون والصورة ، والما نميز ايضا بين الصورة الوربية الموسيقية التي تقسيوم على الابيات والانبطر والتعييلات والسررة الدامية التي تقسيرة الى موضوع العصيدة ، ومن دون هذا التبييز المدتى الذي مريده في بداية بحثنا هذا لن بسطيع النشخص الابسين النظرية التي يطبعها الشاعيد غيريدا غير شخص الابسين النظرية التي يطبعها الشاعيد غيريدا غير

وهكذا تعدنا بدأ بحثنا بكسير القصيدة الى عامرها الرئيسية التي لا تزيد في نظرنا على اربعه :

وهو يكتب قصيدته .

الوضوع ، وهو الماده الحام التي تقدمها القصيدة
 الهيكل ، وهو الاسلوب الذي يختاره الشباعر لعرض الموسوع

 ٣ ــ التفاصيل ، وهي الاساليب التصيرية التي يمسلا بها الشاعر المجوات في اضلم الهيكل .

الوزن ع وهو الشكل الموسيقي الذي تختاره الشاهر لعرض الهيكل وسوف ينوح نثا ع كلما امعنا في دراسسة هذه انعساصر مجزاة ع ال يبه ترابطا حعبا لا يمكن قصمه عوان القصيدة ليسب الا هي كلها محموعة، ومع السسا سنحرص على أن تقول كلمة عابره من الموضوع والتعاصيل والوزن ع الا أن هذا المحت مكرس لدراسة الهيكل وحده، والحق أنه أهم عناصر القصيدة فها و العمود الذي ترتكر والحق أنه أهم عناصر القصيدة فها والعمود الذي ترتكر اليه العماصر الاحرى كلها .

الوضوع :

اما الموضوع فهو عمن وجهه نظر العدن الفه عدامسدر القصيدة على ذاته قاصر عن أن تصدح قصيده مهما تناول من شؤون الحياة مانه محرد موضوع خام فليست فيه خصائص تقل الشاعر على طريقة بمالحه بها عوانسا هو أشبه مايكون بطينة في بد حجات يستطيع أن يصلب

منها ما نشاء . أن المصندة ليست كامنة في الموضوع ، اطلاقا ، وأن كان هذا لا ينفي أن من المكن أن نصوغ ، من موضوع ما ، عددا لا نهايه له من القصائد . وهذا يجمسل من المروري أن نفرو أن الموسوع شيء عير القصيدة ولا دخل له في تكوينها .

ان نظرتها هذه ألى ألوضوع تحمل الدعوة الاحتماعية ب او دعوة الالترام به التي تضبح به الصحافة مند استين دعوة غير ومعلقية بالنسامة للشعوال ذاك الها تطالب بتحديد ما لا صبة له بالقصيدة ، وهو الموضوع ، وبدلك تقحم على اشعر عصرا غراسا عنه ، والواقع أن قيام القصيدة على مرسوع احتماعي شيء لا غيار عبيه اطلاقا ، بشرط الا بعد هذه الاجتماعية فضية فنية مميرة تعطي الموضوع شعرية حاصة غير عادية .

والجا عصبح للوضوع هاما ، ويستحق الالتعات ، قسبي اللحظة اللي يقرر فيها الشاعر أن يحتاره اقصيده ، فهلو المخاذ الدونية الليكل ويعشي معه ، وأول شرحا في الوصوع أن تكون وأضحا محددا ، لا كموضوعات تلك القصائد التي تحور وتدور فلا تخرج منها نظائل ، ومن هذا الصنف تلك القصائد التي يكون موضوعها عاما يشبل حوالب وأسلعة فلا حدود لها من الافكار والتصورات ، وهو حسف يتحلص منه الشاعر عمما يضع له عناوين عامة مثل (خواطر) أو أتأملات) أو (رباعيات) وبحو هذا ، مثل هذه القصائلة تستند ، في واقع الامر ، الى عقيدة وأهمة من الشاعر في ان الوضوع وحده يكمي لاشاء قصيدة ، وما دامت القصدة تعالج افكارا معيدة ذاك طلاوة وبصبوة فهي تمرز وجودها تعريرا تاما ، وليس هذا مقبولا من وجهة نظر الشعر ، تعريرا تكفي لاشناء موحدة ، مسنة ، لا أن تمتليء وأنها يسفي أن تكون القصيدة موحدة ، مسنة ، لا أن تمتليء بمادة تكفي لاشناء عشر ما فصيدة

وخلاصة ما يمكن أن نقول في الوضوع أن القصيدة لبست مو فوعا وحسب وأنما هي موضوع مبني في هبكل . صفات الهيكل الجد

لا ربب في أن الهنكل هو أهم عناصر القصيد المه واكثرها تأثيراً فيها ، ووظيف الكبرى أن يوحدها ويسعها من الانتشار والانفلات ويلمها داخل حاشية متمدة ، ولا بد من الاشارة إلى أن الموشوع أو أحد لا يقترض هيكلا معينا وأما يحتمل أن يصاغ في مثات من الهياكل بحسب

هيكل القصيسدة

ـ تتمة المنشور على الصفحة 10 ـ

هذا التعويص نشأ الشعر احتائي الذي اغتى به الادب العربي القديم ، انها حالة يؤدي فيها سكون الاطسماء وتسطيحه الى الارتكاز على محور القميدة أو الموسوف فيهاء وحوله يجمع الشاعر سسملة من الافكار والعواطسماف

ولكي نمثل لهذا الهيكل المسطح نستشهد بقصيسدة قصيرة لبرار قبائي عنوانها ٣ شباك ١١ (٥)

حيت يا شماكهما الملفوق بالبخسسية المسحدة ديسرا الشماريسر ومثوى الدوسج للجيد للمسوراء الرحيسم اسراب السنوسو للجي يا جنبة على السحاب ففسية التسماني يا خبلة على السحاب ففسية التسماني والرحسري يا فساحك الاستمار قات المسين والرحسري الما لدبك ء عمل تعلى هيسلي وحدو عودجي مي تهضية تعسد اصماع المسري وحدو عودجي على المسرو دون حلمهما المسوج ؟ على المسوو دون حلمهما المسوج ؟ المسيحة المسيحة

أن الشمالة في هذه القصيدة الحميلة ساكن ، وقد وقف الشاعر أمامه في لحظة معسة دات صماح وراح يصفه ،وقد حاء الامتداد على حساب اقكار الشاعر وتحيلانه عمست وراء الشماك من أصماع المستائر ولين قماشها وشعممين العتاة النائمة ونحو ذلك ء أن تعاقب هذه التصورات غدر مرتبط ارساطا عصويا ، فكل صورة تقف معزولة عن المور الاحرى حتى لسبتطيع ، اذا اردنا ، ان نقام بيتا على ست، وأن نحدف بيتا هنا وبيتا هناك دون أن تنقص القصيدة تقليصا محلاء وهذا لان الهبكل مستطح ، فهو يشرك مسن حرئيات مرصوصة لا من وحدة كاملة مشغودة ، ولـــو اردنا أن نضع هذا المضمون في صيفة اخسري لقلنا أن القصيدة مستونة ، سائنة ، غير مشدودة ذلك الشبيد المحكم الذي تجده من القصائد التي تصف أحداثا ، الهسا أعميدة تقوم عنى حيط من الايبات العميلة ؛ كل يبسب فيها منقصل عما حوله ، قائم بقاته . ومن محبوعة الإبيات لاتنشأ فكرة عامة غير الفكرة التي وردت في كل بيت ، ولا يصعد الشعور إلى قمة ، أن العاطعة في القصيدة مراعبة بالتساوي على الابيات ، كل بيت يضيف لمسة شعورسة جِدَيدة ، والأحساس لا شكائف في موضع دون موضع . كما

(a) ديوان 9 انت لي ٢ لنزار قيائي ، 1 الطيمة الأولى ٢

ان القوى لاتتجمع لللنقي في قروة متشابكة وانها تحسري عناصر الموضوع مستقلة مجزاة كما يجري جدول قسسي ارض منبسطة لاتعبو ولا تسخفص ولا تتحلها غابات كثيعة معرقلة ، ولهذا تستطيع ان تحدف ماتريد من ابيسات ونقدم وتؤخر دونما حرج ،

على أن أبرز خاصية لقصائد الهيكل المسطح الهسسم مملوءة بالقحوات قمن السهل ان تضيف اليها ماشتنا مسن الابيات دون أن تفقدها وحدة أو تسيء الى رابطة قيها ، وهذا لانها في الاصل أشيه بارش فضاء ممتدة لانداسة لها ولا نهاية ، ولا تختلف جهة فيها عن جهة ، أن في وسنع الشاعر أن يوضنها الى ماشاء من الابيات ؛ والشرط الوحيد أن يشهدها شنداً ما ويحدث فيها رابطة وأو شكلية ، ولعل خير رابطة يلجأ اليها الشاعر في القصيدة المنطحة هبني استممال القافية الموحدة ، كما نصنع نزار قباني فسسى شعره دائما ، وذلك لان هذه القافية تصبح أشبه سبيساح متين بشند الابيات المعككة في داخله . والفافية الموحسده عظمة القوة في القصيدة فهي تلمها وتمنعها من الانعلات معا صارماً ۽ ولعل هاناً هو السبب في ان اقلت الشعسر المربى كان مسطحا ، فقد كانت القائية الوحدة مسير القوة نحبث أقنت الشاعر عن التماس هيكل معقد يقبسوم الترابط فيه على ماهو اعمق من القافية الوحدة .

ويسبب هذا التعكك الطبيعي في القصائد السطحية تحتاج القصيدة الى حائمة شامخة تكون هي الاخرى أشبه تنمياج هال بحاء النقعة الصغيرة الممتدة ونثهمها ، أن ترك القصيدة المسطحة عير كاملة نضحر القارىء المرهف ويثمره بالله لم بحرج تشبيءً وهذا لاله يوحي بان الامتداد لاينتهي -والذهن الانسباني لاستتربح ألى الامتداد المطلق ونقشل أن تخرجته من هذا السمادي غير المربع ، من هذا الاستواء ، وتشمرنا بان التيه قد أتنهي الى حدود ما . وما دامست القصيدة الممطحة ما يطبعها ما مستوية تتساوى فيهمها القيم الشعورية والعكرة للابيات فان الخاتمة ينبغى التتكون حهورية منطحله قاطعة بنعيث تبرز على سائر الابيسمات وتشعرنا بالابتهاء . ومعنى الجهورية أن يحتوي البيسيت الاخير على حكم قاطع قوى أو عبارة بتارة تصلح لاختتام القصيدة . ومن ذلك الدهاء اللطيف الذي حتم نه تسمسرار قصيدته ؛ فقد القاه للهجة قاطعة وكانه عبر به عن اعملق أعماق أحساسه نحو الشباك ، ومهما يكن قان البيست الاخير نشغى أن نكون نارزا مثيرا ليختم القصيدة .

وختام مأسمي أن تقولة حول الهيكل المسطع انه لابتيع فرصا لقصدة طويلة ، ذلك أن الامتداد المبسط يصابي ، والاوصاف المتتالية تعبيع مطلة متهمة حين لاتتخللها ذروة ماطعية تثير حماسة القارى، ، وذلك هو السبب فسمي الرتابة التي للمسها في يعض قصائد انور العطار وهسي لاتحو من أبيات مفردة جميلة غير أن طولها واستسواء المستوى العاطفي والتعبيري في الابيات كلها يحمل النعم

معطوطا دون داع ، وخير وسنله للنحاة من مثل هذا المزلق ان تكون القصائد (استطحة قصيرة ، وتلك لعنة ادركها نزار قنائي معطرته مهي نكاد تكون القانون في شمره كله الايخرج عليه الاحين يكتب قصيدة هرمية الهيكل مثل القصيسندة الرائمة الحمال « طوق الياسمين » ،١٠)

القوى الحركية في القصيدة

رأيا وبحن بدرس الأنهبكل المسطح الله الموسسوع الساكر لايستطيع الله يمد فصيدة بكنان غني مقبول الأوانه يسمي ، في العالم ، الله يقوم على عناصر اخرى خدرجيسة كالمواطف والصور لتنجع القصيدة ، والواقع ان هسده التسحة من الصور والمشاعر التي يلمسها الهيكل الساكل انها هي ، في حقيقة الامر ، صورة من صور الحركسسة بحاول بها الشاعر ب وهو غير واع بدأن يلحل عنصسور الحركة الى هيكله لينقذه من الجمود ،

ان كل قصيلة جيدة لابد ان محتوي على عصر الحركة على صورة ما ع والا كانت قصيدة رديئة . والشاعر بدرك هدا الحساسة ويحاول ٤ غير واع ٤ ان نضعي هذا الصصر على قصيدته من أحدى جهاتها . فاذا كانت نقطة الارتكاز في القصيدة ساكنة كثماك برار قبائي ٤ أمثد الهيكسس عطفنا وصوربا . كان الشاعر ٤ وهو يرى موضوعه ساكنا يدرد الله لاستطيع أن يصوغ من سكوبه شيئا ناخسسا بالرحاه ٤ مالم يضف اليه امتدادا من ترع ما ٤ فيلا بالافرد وهو الصور والمشاعر التي توسع نقطه الارتكاز وتحسل بطقهسا اكسر .

ولو راحمت قصيدة الاشاك الرائمة الصدن بصب وهو ساكن ـ قد اكتسب امتدادات رائعة الحسن بصب اصده عليه الشاعر من تعوت ، أنه يتسع عندما بصفيله الشاعر بائه المفوف بالنفسج » ويتسع ثابيه عندمي يسميه الشاعر الادرا الشعارير » وهي صورة تمنسح الذهن قوصة لتحيل محموعة مي الشعارير التطاير وتحط عند الشماك وبالمك السع افق الشماك مكانيا حتى شممل المطقة التي تحيط به ، وسرعان مانتدخل السمائل السمائل الى داخل الفرقة وتصله بكل مافيها من حياة ، وهكذا ثرى الشاعر قمد حصل الشماك ينتض من حياة ، وهكذا ثرى الشاعر قمد حصل الشماك ينتض بالحركة ووصله باعمق اعماق الحياة المندقة حوله ،

القرق الاساسي بين قصائد هذا الهيكل ، وقصائد الهيكل المسطح ، ان الشاهر هذا يمتح الاشياء بعده الرابع ، بدلا من ان توسع الاشباء وهي ساكنة ، ذات ثلاثة ابعاد ، في لحظة واحدة من لحظاتها _ كما في العور سدو وكان الشاعر قد تحرد من الزمن قراح الماضي والحاض والمستقبل تعدو له كلها وأحدا ، ومن حلالها سدو الموصوف متحركا متغيرا مؤثرا قيما حوله متأثرا به ، وهو عسين متحركا متغيرا مؤثرا قيما حوله متأثرا به ، وهو عسين

ما ميحاث في الحياة الواقعية حين تسمع للزمن أن يمسر على الاشياء . فما من شيء ألا ويسحرك ويتغير وتحسول عليه الاحوال ،

ومن هذا يبدو أن نقطة الارتكاز في القصائد الهرمية لا بد أن تتضمن « فعلا » أو ١ سعادثة » ٤ لا مجرد شيء القصل شعرك الاشتحاص والاشباء ويمر الرمن والاشتحاص مثلا يتبدلون وتتقلب عبيهم الاحداث بحيث نجدهم فسي اول القصيدة بخلفون عنهم في اخرها على وجه ما . واشبياء تتغير قبمتها ومدلولاتها وأماكنها ، وألزمن ينصرم فاذا بدأت القصيدة في طعولة بطلها أبتهت وهو شيخ ، وال رايتاه في بدايتها صباح الثلاثاء ، ختمت القصيدة وهو قد عاني متاعب مساء الاربعاء ، وهكذا ، وخملال ذلك تتفير المشاهر متمتدوتقيق وتتسع كما يرسم لها الشاعر والذلك يقلب أن ثجد قوارق عاطفية وزمنية بين مدايسة القصيدة ونهايتها ، ودلك ما يميز الهيكل الهرمي عن سواه. في مثل هذه القصائد ؛ قصائد ؛ الفعل » و « الحادثة » التي تتميز عن قصائد ﴿ الإشباء ﴾ تحد أن الإحداث المبل الى أن تتكاثف في مكان ١٠ من القصيدة دون مكان ، فهي تبدأ عادة هادلة المواطف قبر ثائرة ، والاشخاص يتحركون نتؤدة ، وكأن اشناعر يمر نفترة « المرضى » ، التمي



[🗝] ديوان 🛪 كمباليك من يوار قياليي 🕯

بمر بها القصاص و وهمه الآول أن يقدم اطراف الوصوع لقارفه . ثم تأتي لحظة تبدقع خلالها المنحر والاحداث الى قمة شعورية ؟ الاقمة الهرم الافتحمم القوى التي بنات معلها في المرحلة السابقة تجمعا عنيف وتبلع القصيدة أعسب مراتب التوتر وبحس القارىء أنه ارا مشكلة فسة انسانة مورايا ما تبدأ الهابة بعد ذلك حين يبدأ انساعر بعث المشكلة وحل المقدة وتشبيت القوى المحمعة ،

ولا بد لنا أن تلاحظ هنا أن حاتمة القصائد الهرمية ، تمثلك عائلية الانتهاء يسكون ، وهو أمر غير مبكن في قصائد الهباكل المسطحة حيث يشعي أن تكون الحاتمسة حهودية ، على شيء من العبو ، وكأن هذه الجهارة نوع من الحركة التي تجيء بعد السكون الطويل فتوحي بالانتهاء ،

أتموذج للهبكل الهرس

تصلح فصيدة على محمود طه ١١ التمثال ١٥ (٧) أن تكون بموذجا مبتاؤا الميكل الهرمي لما تحدوي عليه من بناه مكتمل وصور جميلة ورموزوعاطف. وفي اقدى أثني اراها اجمل واكمل فصيدة كسها هذا الشاعر علي الحلاق ، ولايك عليم الشعر العربي العديث كله ، ولذلك سنقف عندها وقدة تطلبية عزيثة لتدرس ما فيها من أصالة وقليسيوة

(۷) دیران و لیالی اطلاح اقباله) عمر محمد مه

باه وجمال . يقول الشاعر في نقديم قصيدته انها الا قصة الاس الإنسائي كا وهو بهذا يخير القاريء أن الا النبثال كا ليس حقيقيا وانجبا هو رمز للامل الذي بثاه الشاعر عال تسبه الانسانية كلها عالها يلث الزمن حتى يجعله تحطيها. على ان هذا التعريف لا يضيف الي القصيده شيئا عاقلو لم يصرح به الشاعر كا فقبت القصيدة أي شيء . سواء اكان هذا التمثل هو الحب ام الفن ام الحمال ام السحادة كانت القصيدة كاملة .. وذلك لان نقطة الارتكاز هنا هي التمثل الا وما يحدث لهسفا التمثل متفهن في داخل الهيكل عاجبت تكون القصيدة كاملة حتى ولو كان التمثل تبتالا حقيقيا . الهم هو ان الزمن قد تعاقب على هذا التمثال هير القصيدة كامن اللين اللي الضحى عالى الاف الليالي والاضاحي ابتداء من شباب الشاعر حتى شبخوخته . ولك وصلت هذه الحركة الزمانية تمثال الشاعر مالحياة كلها فكاله عاد يشيض مفعا .

والفصيدة نبدا في شعاب الشاعر فراه يعني كل صباح ليعطاد غرائب البر والبحر ء فلا بعود الا مع المساه هاملا صيده ليلقيه الا على قدمي لا تبثاله ، وهو في نشوه هذا الشعاب التدجر مالحيوية يصحبه الى المجوم ويهبط الى اعمال المحر ويجوب البراري وبقتهم الضحى في اسما وافريقيا ، ويجوب عصور التاريخ ، كل ذلك بحثا عن الحلى التي يريد أن يتوج مها تمثاله الجعيل ، ولكن القصيلة لا تنتهي الا بعد ان بشيب الشاهر فلا يعود يقوى على دقع عادية المواصف والسبول من تمثاله ويصبح لا عفر له من أن بلف جامدا مغلوما لهاه يمحطم وتجرفه الامواج ، وبهذا أبجد الزمن قد تجراد خلال ابيات القصيدة وتورف ندرس فيها بلي القصيدة بالتفسيل لتلاحظ وسائل الشاعر في مسافيها وبثالها .

لظامط اولا الحركة في الإبيات الافتتاهية من القصيدة "

اقبل الليل واتخفت طريقي لك والنجسم طرسسي ورفيقسي وسوادي النهيسار خلف ستار شطقي ، من الغمام ، وقيسق مد طر الساء فيه جناحا كثراع

في لجنة من عليثق

نلاحقد اولا الحركة في الفعل ۱ افيل » وفيها توحيه عبارة الواتخات طريقي لك » حيث لرى الشاهر يسير في طريقه بعدو المحتلل ، ويؤك الشباعر هذه المسورة يقوله (اتوارى النهساد » فالغمل توارى بطبعه معطوط فيه بطاء وانسحاب صريت وتلك خاصية الافعال المبسمة عسيلي الانقاد » مثل خلاشي وتهادى وتهادى » فهي لوحي بحركة مرتفيسية متهلة ، ومن المؤكد ان الشباهر لو استعمل اللهة الافاي » الا توارى الا استطاع الالهور ،

ويتنقل الشهد الغريبيالي الليل الكامل فعرى الشاعر قد التهي من اجتياز الطريق وبلغ موضع التمثال وراح يخاطع :

> (بهذا النشال : ما اثلاً حكست الانساد في السكسون المعسق حاملا من فرائب البر والبحس : ومن كسل محدث ومريش ذاك صيدي الذي امود به ليسلا والمسي البسة عند الشروق



وابرز مابلغت النظر عنا عبارة الشباع « اعود به ليلا » التي كسأن العمل فيها مضارها وهو اول مضارع استعبله الشباع بعد سلسلة الافعال الماضية « اقبل » توارى » حد » جئته » . والسبب ان الشباع يربب ان يوحي بالاسموارية في حركة هذه اا العودة » . فهو يطرح كمل صباح ويعود كل مسلم ليصطاد اللدوز ويلقيها على قدمي تعالم وفائده هذه الاستعرارية انها نعد الزمن وتطيله حتى يشبب الشباعس في اللسم الثاني من التعميدة وهي فرة عاني الشباعر تعالم تشاه .

بيدي هذه جبلته : من قلبي : ومن روس النبياب الأبيس كلها شمت بارقا من جمال طرت في اثره النسق طريقي شهد المنجم كم اخلت من الروقة منسه ومن صفاه البريسي شهد الطبي كم سكيت اعابيه شهد الكوم كم عصرت جساه شهد الكوم عن ابريقي شهد البر ما تركت من الفات على معطيف الربيسع الورسق على معطيف الربيسع الورسق

لم ادع فيه من در جدير بمغرفبك خلبى

ان علم الإبيات تقدم حركة واسعة لافي الزمان وحسب ولكن في الكان ايضًا > في عرض العالم وطوله : الى المجوم الاسباس بريقهما وروعها زيئة للمثال > والى اعتماض الطبور الاعتصار اعائما مسلسة لله > والى عراقش الكروم الم الكؤوس بالمعمير لشطنيه > والى البحسر اسطيادا للؤلؤ والرجان وكل ما يليق بمعرفه . ومما لا شك شه ان اسطيادا للؤلؤ والرجان وكل ما يليق بمعرفه . ومما لا شك شه ان يريئا كيف السخرف شبابه وسعادته في تفييق التمثال وتزييته ورفيع مستواه . وقد افادت كلمة (الكم الا اوهات بتعدد (المحدث) مساواه . وقد افادت كلمة (الكم الا المحبيد بتاباتها وحائهما وورباتها ومهالكها وقارالها وتواريخها فيمتمي الشاعر يلفها حول نعثاله المحبيب :

ولعد حر الطبيعة اسرائي لها كل ليلية وطروفيي وافتحمامي في الفنجي عليها كراع اسبوي ۽ او ساليد افريقي او افيه مجنبج يترادي في خيالات شاعبر افريقي

في هذه الإبيات بجد الشاعر ما زال يفرع العالم والزمن من اجسل تمثاله و وقد استعمل لفظي ال الإسراءاوااالطروق () وهما فعلال بدلال على الزمن وقد جمل الشاعر اسراءه ((كل ليلة)) و وجمل القنحامة () للقسمى تارة على صورة راع من رهاة اسيا وتارة على صورة سيساد من افريقيا ، ثم رجع بالزمن الى الهوراء اكثر من عشرين فرنا فاتخذ هيئه شاهر افريقي تترادى له خيالات الإلهة القدماد .

الي هذا النهي الشاهر من مرحلة لا العرض له فاحاط القاريء بظرف

تجربته الإنسانية و وقد رابئا أن العاطفة كانت متكافئة في الإبيسات فلم نركز في مكان خاص وانها تحركت في الزمن في خطوات دائلة مستهرة متشابهة في سرعتها وسعتها , وكان القصد في كل سنت أن يضفي التساعر صورة جديدة من جهده ومناهبه في خلق هذا التمثلل وتزييته وتطلبه، وفجاة ببدأ الشعور بالنعقد والاندفاع بعد فهة عاطفة يوحي بها جو القصيدة وكانه يطر بعاطفة يعبية . ونظهر بوادر هذا في خطاب يوجهه التساعر المجهد الى « الطبيعة » :

الله : لا تعجيم ! قما اتنا الا شبح بج في الخفاء الوثيق اذا ، يا ام ، صائع الامل المساحك في صورة الند الرمبوق معنه صوغ خالق يعشيق الفين وينظرنه حيباة ، فلعياني دبيب الحياة في مخلوفي كل يوم افول : في القد ، لكن لست اتقاد في غد بالفيسق ضاع عمري ، وما ملت طريقني وشكا القلب من عذات وضيبق

الفعل الانتظر الانتظر الانتظر الاانتظر الاوبوحي يأدرة التظار اطول وامر .. وهذه هي حالة الشباعر الخلي اقساع عمره الي خلى تعقالمه العد العلا بأن به التقاره ، وهنت به الإمل وبدأ يشقل عليه .. وقد راحت طلائع الياس الاخير الوح الالقرب، الشباعر من الشيخوخة . وقذلك يست مرخته الدامية : الخاج عمري ... وما سمت طريعي ... الله

ولا بد ثنا أن بتنه أن الغرق الواضيع في كتافة التسور بين الإبيات التلالة الأولى و والثلاثة الأخيرة و ففي وسمنا أن تجرم بأنه أكثف في الاخيرة . إلا أننا أو اردنا الدفية لقلنا أن هذه الكتافة تزداد بسببة شبه لابنة للما تقدمنا في الإبنات. ففي البيت الأول يصف التساعر بلسمه بانه شبيع ولين المخاه ويكاد يختو من الالعال كان الشاعر يحس أن عليه أن يقدم نفسه لأمه الطبيعة بهدود . ألا أنه في البيت الثاني يهدا بتفسيل أمره فللا أنه أن سائع الإمل الفناحك أن ويعرضه هنذا الى بداية الاناعال فيعرش في البيت الثاني

صفسه صبوغ خالبق يعشق الفين وبنبهو تكبل معتى دفيسين

وفي هذا اول بوادر الشكوى ، فهو يذكرها بانه قد الاجهد الله خلق تبثاله كما يجهد فنان اصيل ، وتهذا انتذكير دلاقته النقسية التي تنثر بما بعدها ، وسرعان ما يشتد الفعال الشاعر فيبرق بوضوح في الابدات الثلاثة النالية حيث يشكو طول النظاره وعدم دبيب الحياة في فلسك التشال وبلغ الشعور درجة الرارة في قوله .

كل يوم اقدول: في العد لكن لست القاد في قد طافييق ويعمل الى درحه الياس القاطع حين بادي ضاع عمري ، وما بلقب طريقسي ونسكا القلب من علاب وضيحي وبعد هذه العرضة اليائسة تبدأ اللهة » القصيده ، فيسركز الشحور

في مشهد الماصفة التي يرمز بها الشاهر الى فترة الشيطوخة في حياة المان وسنتنفي هنا بسبج الابيات التي تتوب عنا في الحديث من نضها:

مسدي ، معيدي ، دجا الليسل الا رسنة الضود في السراج التخدوق رازب حولت العواصدة، لما قهده الرحد لالتماع البسروق لطبت في الدجي بوافقاد المسبم ودقت يكسل سيسل دفسوق با تتبلساني الجديسل احتواه سعارب الماء كالتسهيسة القريسي فاحميه من الوس والبسلاء الحيس حتى حملت ما لم تطبقي فاطربي والتربي حياسة كالس خبرها بسال صن صميم عروقي

هنا تبلغ الماساة فمنها : هبعد ان شاركنا الشاعر في صنع تعتاليه وجيئا معه العالم لتزييته وفعنا معه نشهد تعطيه ؛ في سورة العاصفة الرهبية : والجرافه مع ليارات الماء السارية ، وتنبعث سرخة « الخالق α المهدم احد وادر من اية صرفة سابقــة

> لم اعد ذلك القوي فاحبيه من الوسل والبلاء للحيق

ونعس النا هنا بازاد القية بفسها وقد تجمعت قوى الشعور والعياة لخلق هذه القية ، فلا بد ان تبنا القوى بالانخفاض سابها ، رويجي، البيتان التاليان مصداقا فالغنان قد استسلم وأنهزم وهو يدو ليلسه المطيفة الى ان تسكر من دهه .

ولسرع القوى الماطقية بعد ذلك الى الأنطال والنششت ، وتبدأالتهاية، وقد انهها الشاهر في سيحة ابيات بديمة الجمال .

مر بور الفنحيي على آدسي
مطرق في اختلاجة المسعوق
في يديه حطامة الإمل القاهب
في ميمة الصبا الرموق
في ميمة الصبا الرموق
غير صوت عبر الحياة ؛ طليسي
صاح بالشمس : لا برعاعدابي
فاسكين النار في دمي واريقي
فارك فاشبها الدي على القتب واحتى
من المؤاد الشغيسق
فخلي الورح شعلية من حريسي
وخلي الروح شعلية من حريسي
حن قلبي فصا يرى دمه القاني

ان هذا الشهد يمثلك كل خصائص النهاية الجيدة لهيكل هرمي ، فيعد الحرالة العليفة التي دار الشاعر خلالها بنا في رحاب القرون ومجاهل العالم ، وبعد مشهد العاصفة الجنوبية وهي تزار وتلطم النوافك وتندفن سيولها معطمة عدم ة جارفة ، بعد اللك الحراكة وهذه الضبحة ، يهيد)

كل شيء فجاة ، ويطلع الفسحى . . وفي الضوء يبرز الشهد الأليم فبرى الشاءر مطرقا ، مختلجا ، مصعوفا ، واجما ، صامتا ، ويبن يديه بقايسا ببثاله المعلم . وتتلاشى القصيدة شيئا فشيئا حتى لخبو في اخسس تاوهات الفيان وهو يبوسل الى الشمس ان تسكب بارها في دهسسه دوبها رافة ولا شعقة .

مِنَا الْنَارْشِي وَالْوِجُومُ وَالْمِيْتِ هُوَ عَنْصَرَ السَّكُونِ فِي خَالِمَةُ هِسَدُهُ القميشِهُ الحركيةُ الفَلَةُ ذَاتِ الْمِيْكُلِ الْهِرِهِي الْمُحَكِّمِ .

ولا يد لنا قبل أن ننهي من دراسة 13 الهيكل 16 في علم المسبيدة ان تشيع الى اسلوب لفظي استعمله الشاعر في ربط القصيدة واستعما الى بعضها داخل اطار , ذلك أن القصيدة تقع في قسمين دليسيين 4 ينهي اوبهما بهذا البيت :

> ضياع عمري وما يلغت طريقين وشكا القلب من عداب وضيق

وما يعدد هو القسم الثاني , ولو دفقتا النقر لوجدنا أن النسباء قد استعمل في القسم الاول لفظنين كريعها في القسم الثاني ، وهمسا (ا الفيل او (ا الفسعي ا) ، وقد كان هذا التكرار لفرض القارنة بين حالتين ففي القسم الاول كان الليل هو الوقت الذي يلتقي فيه الشاعر بتبثاله ، منتصرا ، حاملا اليه غرائب البر والبحر ، وكان القسطى مغلوبا فالتسامر الا يقتحم الا العسمي ، اما في القسم الثاني فقد العكست الحالة المكاسا والما فيا في القسم الثاني فقد العكست الحالة المكاسا والما فيا وسمع الشاع مدحورة اعام الليل يتسادي التوافل وبعدام النمثال وسمع الشاع مدحورة اعام الليل يتسادي

ليفنى ليفتي مدد الغ فاطربي واشربي صيابة كأس خبرها سبال من صعيم عروفي

اما ‹‹ الفيحى ›› فهو هذه الره يعر على السبان محطم القطعت علاقبه بقلك القبحم القديم الفلام بزهوه وشبايه والتعماره . وعكفا استعمال الشاعر بالليل والمبحى في خلق هذا التعماد الغلي الذي يسر القارسة وكثف جو القصيدة واحكم بنامة .

وقد چادت في القصيدة صور اخرى من القارئة فير الباشرة ، فالشاعر في القسم الاول قد سمى نفسه لا خالفا ك (ما في القسم الثاني فهسو ليس الا «الدمياك ، وقد ساعد ذلك وغيره في تكثيف الجو التعسى لهذه القصيدة الرائمة ،

– ۳ – الهيكل القطئي

راينا أن هيكل القصيدة بيس الا الاسلوب الذي يدخل به الشاعر الحركة في قصيدته فعندما كان الهيكل اسطحا والارتكاز ساكنا عوص الشاعر بالعواطف واصور عي هذا السكون ، وعندما كان الهيكل هرميا والارتكاز متحسرك لا يحتجالشاهر إلى أي تعويض ، وبحن الان باراء التسموع الثالث وهو الذي سنسميه بالاطار اللحتي ، وبحن تعزله من التوعين الاخرين لانه يقدم عنصر الحركة على اسبوب فكري قبدلا من أن يستغرق النحرك زمانا كما في قصيدة التمثال نجد الحركة لا تستعرف أي زمن لابها حركة في النحوف النحن يقصد بها بناء هيكل فكري لا وصف حدث يستعرف الدهن يقصائد التي تحتوي الدهن يقصائد التي تحتوي

على فكرة يتأقشها الشاعر بالامثله الملاحقه ، وهذا بوع مسن الشعر يكثر عي شعر شعراء المهجو جيران وبعيمه وايو مامي. وبعودج هذا الهيكل تصيده « المنقاء » (٨ لايليا ايسو ماصي وقد رمز الشنافر بالعنقاء الى السنعادة ــ كما ينوح ــ ومن تم يعيرسنال عنها ويبحثانته يعثو عليها ، التمسها اولا في الطبيعة الم في القصورة لم في الزهدة لم في الاحلام ولكنه لم يصادفها ، وبعد فواتالاوان ادرك أنها كانت معه طينه أو قما دون أن يلري ، وتنجي الحوكة الدهيبة فسنسى الانتقال من الطبيعة إلى المصور إلى الزهد ، ذلك أن هذه ليسب حركة في الزمن ۽ ولا هي حركة في الكان ۽ وابعت قصد الشاعر أن يوازي بين محتلفهما بعالسعادة موارتسه دهنيه فيمر بكل منها ويستمرض الامكاتيات ليثنهي السي أن السعادة الما تثيع من نفيس الاسمان لا من الجنسارج ؛ وهكدا برى أن التئابع الرمني ليس مقصودا هنا ، والدليل اب مستطيع أن نعدم البحث في الأحلام على البحث قسى القصور او الصوامع دون أن تصطرب القصيدة أو يتعين مداولها العام ، وهذا مالا يعكن أن نصفعه في قصيدة (التمثال) حيث كان الألحاح على التسلسل الرمساني جروا صروريا من كيان القصيدة ومدولها ، ولذلك بعير بسين الهيكلين هدا النميير النام ، فالهيكل الهرمي يدحل الزمس في كيان القصيده ٤ ييسما لايحتاج الهبكل الدهبي السبي ان يحيى في رمستان ۽

ومع ذلك عالهيكل الله عنى ليس سباتك أواسه هو هيكل حركي ، يشعل هيه اللهن بين فكرة اللي عكرة حارج يعندود الترمن ، لأحد مثلا قصيده « الت وأما » لامجد الطرابسي وهي دمودج جيد للهيكل الدهبي ، يقول الشعر اللياة الحالكسة

تعاو دجاهب البرفية الساطمية والطفية المشرقينية الصاحكية

تحولسها فبنها العسائمة قانس اللهة يا پرفتسسي وانسي الطعنة يا لمنسسي يا فرحني انت ويا دممسي ان تجدي انامسك في ديسود

ترعفسيه النظسوة من دنه فانسي النامسك يا نقعني واتشي المكوان باحمرتي يا مقري النت ويا جسي اما داب الشاهس المسادرا

لهيج الاجسساد من بهشسه

فاني الشاعس يا سنحتى واتسي الأهسوج يا بهمسي يا حسدي أنست ويا فكرتي أن تجلفي المتها المؤمسا الصبح التي الحورا

يصبدو السي الحوربه الطاهسموه والمساجسن المستهشر الارعما

ستهلب اسم من الدهسره فاني المتهمل المؤمسان وانسي المنتهتر الارعسان ديسي المنه وحورسيس

العكرة الاستسيه في هذه القصيدة أن الشخور يرى في حيسته الحياة كلها عنى اختلاف احاسيسها ونقلب اهواقها وقد عير السندو عن هذه العكرة بأن ادخل حركه ذهنيسه في القصيدة قراح يقل ذهن القارىء بين المفاهر المنعدد للفكرة دون أن يحتاج الى استعمال الرمن م فقال قسي المقطوعة الأولى أن احساسه تحاه هذه المناة يتضميس المتاكسين من المواطف العرج والحرب م وفي المقطوعية المائية تحدث عن صصر الالحير والشراع في هذا الحيد وفي المقطوعة المائية بحدل المحسد والجمسال المكري ، وكانت المطوعة الاحيرة شمه ختام اد قال للحبيمة الها في الوحت نصمه الادبيات الها في الوحت نصمه الديات الها في الوحد نها الحراء ها دائية النصر والحير معا .

آن الهيكل هما غير هرمي ، همن المكن أن سقل معطوعه مكان أخرى دور أن سمس الفصيدة وهذا لأن الحركسة كانت دهبية حارجية ، ولم يندخل فيها الزمن لتكون هماك عقدة ذات سياق المملسلي بمنع من التقديم والتأخير .

والحاتمة في ألهيكل الدهني تستندعي شيئا من البرور والجهورية فقننا تبلاشي هذه الهياكل في سكون 4 لحنوها من صصر الرمن ، ولكن جهوريه الحنام في الهيكل الذهبي وع حاص يحدف من جهوريته في الهيكل المسطح . فييثمه يستطيع التناعر هناك ان يحنم القصيدة باية عيارة فاطعه حادة هوية المسى ، تحده في انهيكل الدهشي يحتاج السبى أن يحمها بحكم عام ينهي المشكلة العكرية التي اللرهاء وذلك باحداث موازنة بين نقط الحركة اللحنية كنها موهكذا وجدنا أبيا أبو ماصي ، يعد البحث بن هتقاله في الطبيعة والقصور والصوامع والاحلام ، يخسم القصيدة بموازنة عامه يحير قيها القاوىء أن السعادة تسبع من نعس الاشمان لا ممه حوله ، كما احتنم امجد الطرابلسي فصيده لا انست وأسا » بان وأون بين الامثله كليه منتهيا ألى الحكم الاعسم وهو أن الحبسة تعثل له الحيو والشو معا ، ومن دون هذه الوارية تنفى قصائد هذا النوع من الهيكل باقصية بحيث تترك في بعس القارىء احساسا بما يسمى في علم اسعس بالعمالية الثاقصة م

بيسرون باؤك الكلائكه

ه ٩) بيدر من السياق ان الإشارة منه الي مصة و همسون ٢٠ و



اتحاد الشاعر وقدرته العلية والعليولة ، ومهما كن قالا به لكل هيكل حيد من أن يملك أربع صفات عامة هلي التهالك والصلابة والكعاءة والتعادل ١٠٠

اما (التماسك) فيقصد به أن تكون السبب بين القيم العاطية والمكرية متوارنة متياسقة ، فلا يتباول الشاعر لفتة في الاطر ويقصله تعصيلا حمل النعية النالية تسدو شئيلة القيمة أو خارجة على بطاق الاطار ، ومثال هذا الخروج على التماسك قصيدة عنوانها «حقار القرور ١١٣ المغروج على التماسك قصيدة عنوانها «حقار القرور ١١٣ ليعرف شاكر السياب تقع في اربعة مشاهد واضحة كنان بنغي أن بدل كل منها من عناية الشامر ما سياوي فنائته بغيرها ، ولكن الشعر ، لسبب ما ، تلكا طويلا في المشهد الأول وحمل نقسية الحقار في بطء شديد ، ثم تقدم قلى عجلة إلى المشاهد الثلاثة الساقية قاحهر عليها في غير عناية دلك مع أن القصيدة لم تدلغ قمتها العاطفية ــ ومن ثم قعتها الدرامانيكية ــ الا في المشهد الرابع ، وهذا كله قد اخل شماسك الهيكل وضعضعه فتعكك وأساء إلى هذه القصيدة التي تحتار بما قبها من صور جمينة والمعالات وحركة التي تحتار بعسها القارىء عبر المشاهد المتلاحقة .

وثاني صغات الهيكل الحيد (الصلابة) وتعمد بها أن يكول هيكل القصيدة العام متميرا عن التفاصيل التسبي يستعملها الشاعر للتنوين العاطمي والبخيل العكري وتكر قيمة هذه الصعة في قصائد الهيكل الهرسي الذي سندرسه فيما بعد ، أن الصور والتشميمات والإحاسيس منشي ان تكون تقاصيل سياقية عارضة يحرص الشاعي عهملي كنح حماحها بحبث لا تقسع قيها حدوة الحظ الاساسي في الهيكل ، ويتضمن هذا أن الصور والقواطف يشقي الا تريد عما يحتاج الله الهيكل ، فقد نسب في حالات عدسدة أن هذه الريادة الموقلة الإطار الرخو الذي لا يملك موسية الحمالية ، ومن تماذج الإطار الرخو الذي لا يملك موسة الصلابة قصيدة صحود حسن اسماعيل (انتظار) الا التي ضاع اطارها العام في كثير من الصور الحميسات والتفاصيل وقد تصيدها الشاعر تصيدا ناسيا الحملة الهامة لقصيدته حتى طعت على الهيكل وطمست معالمه:

اما (الكماءة) فنعني بها أن يحتوي الهيكل على كـــل ما يحتاج اليه لتكوين وحدة كامنة تتضمن في داخلهـــا تفاصيلها الضرورية حميما دون أن بحتاح قارلها الـــى معومات خارجية تساعده على العهم ، ويتضمن هــــذا معنيه: .

(اولهما) ان لعة الفصيدة تكون عنصرا اساسيا في كفياءه الهمكل ، فهي اداته الوحيدة ، وللذلك نتيمي ان تحتوي على كل ما تحتاج اليه لكي تكون معهومة ، وهذا هنو السبب

في غبر عنامه النساعر ، وجوادنا على ذلك أننا لا تعانع في أن يدخيل ومن ثم تعتب النساعر ما يشاء من تفاصيله الشخصية الاثيرة لدينه علمه القصيدة الهيكل تقييه، والقانون في هذا أن على الشاعر أن يحترس الات وحركية من الخلط بين ما له تيجة في القصيدة ، وما له تيجة لها أن الشاعر ، أنها كيان حي يتعزل عن مدعه منذ التحظة الأولى صيل التيام

لانداع قصائد فالشعر لا يعترف باية قيم عاطعية او جمانية في خارجه و ولا نشال يريد أن يتغلى بمكان يجله او شخص نعرم الريخيل هذا الشخص ودلك المكان حبيبا في داخل المسلمة نفسية بعضيف وسائل الفي المشروعة .
ولا بد شال سبر هنا ألى فشن تلك المحاولات النبي نبخا انبها نعص السعراء حين يصنعون الى قصائدهم حواسي وسه و حد در بازيج الإماكي التي ينقبون نها فيسي قصيدة ما د فليس العد عن روح الشعر من مثل هذا .

مصطوراً إلى أن يكف عن أعتبار تجارعه كافيه في قاتهمما

في تقورنا اليوم من استعمال الالفاظ القاموسية غير المآاوفة

في لمة العصر ، ذلك أن هذا محتفظ بجرء من معسستي

القصيدة في حارجها ٤ في القاموس ، وهذا ٤ في صمحه

وا تانيهما) أن التعاصيل ــ ونعني بها التشبيهـــات

والأستعارات والصور ماالتي يستعمها الشمماعر ضي

القصييدة شغى أن تكون واضحة في حدود القصيدة ٢

لا أن بكون ميمتها داتية بحيث تأنى أهميتها من مجردتعيق.

ذكربات الشناعر الشخصية نهاه واتما يتبقى أن ستمسد

الممنى الكامل للقصيدة عنى القصيدة تقسمها ؛ لا على شيء

في نفس الشاعر ، ولعل «مترسنا أن يحتسج عليسسنا أن

سيسمد من سياق القصيدة كل ما له قيمة ذاتمة عسسد

بتعارض مع التعبير ومع لحطه الإنداع لدى الشناعر ،

قصيدة ما ، فليس العد عن روح الشعر من مثل عدا . وذلك ولا ربب يحمل اكداسا كثيرة من الشحر الوطني الذي بكتب اليوم عاطلا من القيمة الغبية ، لأن الشناعر بعتمسة قيه على المعرفة السابقة التي بملكها الجمهور المعاصر عن الاشحاس والاماكن والاحداث ؛ فلا تكون قصيدته الأهامشا أو تعليقاً على الإشبياء ، دون أن تملك في ذاتها المستلزمات الكافية لقصيدة حول تلك الاشياد ، وأما حين ستتطبور حبائثا وتصبح تلك الاحداث معلومات تاريحية لا يحتساج البها جمهور عربي متأحر ، فأن تقص تلك القصائد سيظهر وسيفقدها مكانتها ألفينة ، ولذلك ينسى لشاعر أن يتطلع الى قصمدته ويسنى الحمهور ، عانما التعبير الكثمل ارضاء للحس الفتي المتعطش في نفس الشاعر مهما كان الجمهور. قاتما ومستعدا للمسامحة ومديد المسحدة . والقصيدة التي تحرحنا اني أن نقرا عنها حاشية او شرحا نثرا ليست قصيدة حيدة ، ولعنها ... من وجهة نظر العسين ... مشر يعترف به الشاهر نقسه حين يرضى ان يضبسع لقصيدته حواشي وهوامش .

وأما (التعادل) الذي هو اخر صفات الهكل الحبد ،

⁽١) اسطلاحات وضمها آنا ، ولا بد من الوضع آذا بعن اردنا اربسي انتسا تابتة لنفد عربي حديث برتكل آتي اثناحنا وحياتنا الفكرية المادرة (٢) حفير القبون قصيدة طونية لبدر شاكر النبياب ،

⁽٣) ديران اين الماري محمود حسن اسماعيل

المقصد به حصول التوازن بين مختلف جهات الهيكسل وقيام نسبة منطقية بين النقطة العليا قيه والنقطسة الحتامية ، وأنما يحسن التعادل على أساس خاتمــــة القصيدة ٤ حيث يقوم توارن حبى ثابت بينهما وبين سياف القصيدة ، فاذا كاتت القصيدة تتناول موصوعا ساكسا كالنهر مثلا متصفه كما يوح لشناعر في لحظة ممينة عجاءت القصيدة تعاقب صور وانععالات وافكار متنالية ذات تيمة متساوية ، وفي هذه الحاله نكون خاتمة القصيدة اقسوى من سائرها بحيث بقوم بوع من الثمارض الحمى بين البيت الاخير ونفية الابيات ، وأما حين تتناول القصيدة حادثها (او امتدادا زمنيا ، في الواقع) فان الحركة تاتي مسين تعاميه الرمن الدي يستقرقه الحادث ويمر عنو القصيدة المامنا , وفي هذه الحالة تكون الخاتمة متميرة عن سائمو القصيدة بان توقف هذه الحركه عند نقطة منطقية . وهي حالة نقوم فيها التعارض بين الحركة ألومتية في القصيدة والسكون في ختامها .

ومن الاساليب التي قد يختتم بها الشاعر تعبيدته ما نقوم على اساس الابعاع والموسيقي كان تكون القصيدة دات مقطوعات متساوية الطون رباعية او اكثر ، فيحعل المقطوعة الاحيرة ذات طول مضلف ، والقصر اكثر تأثيرا في هسده الحالة ومنه قصيدة حمينة لمحمود حسن اسماعيل عبوانها د فاتسي مع النهر ١١٤، ختم فيها قصيدته ببسين ، بعسد مقطوعات اطون بكثير ، فكالت خانمة مؤثرة من احل مساعل مقطوعات اطون بكثير ، فكالت خانمة مؤثرة من احل مساعل مقال للشمور من خواتم .

ونعل في وصفيا أن تستخلص قائونا عاما بشيفل البحالات التي يستعملها الثناعر في اختتام قصيفاته ومصنوبه ال القصيده تميل الى أن تنتهى أذا استطاع الشبطر أن تحدث تعارضا واضحا بين الحاتمة والسياق . فادا كان السباق هادئا حمل الحاتمة جهورية محلجلة ، واذا كان السيساق متحركا مال بالحاتمة الى ان السكون وهكذا م وأحسبت لا محتاج الى أن تقول أن الشاعر الحق ، كل شاعر ، يعرف هذا القانون بعطرته العنيقة فلا يحتاج الى أن يتعدمه أو عَكُمُ فِيهِ وَهُو نَكُتُبِ وَ وَقَدْ كُتُتَ الشَّمِرَاءَ فِي المصور كُلَهَا . قصائد ذأت خواتم ناجحة ؛ دون أن يحتاجوا إلى أن أحيء أنا اليوم لاستخلص لهم هذه القاعدة . ولكن العالم مماسوء بالنظامين ومحترقي التسمر وهؤلاء قلما بعرفون متي بتسمي أن سبكتوا . والمشاهد اليوم أن مثات من القصائد التسي تنشرها الصحف ــ ومنها علد غير فيلرمن قصائلا«الإداب» تنقصها لمسة الحتام وهي تترك في التقس لرثأ يشبه. العطش . ذلك انها تثير في القسمنا توترا ثم تشركتا لمحالمه دون أن تربله أو تنهيه . والحقبقة أن قراءتنا القصيدة ليست اقل من مماناة فعلية للتحربة التي مربها الشاعر ؛ فأذا لم يحسن ذلك الشاعر أن يختمها الختام الطبيعي كان

 () عشرت في معنه الرسالة في حينها ولا اذكر اللي رايتها في دواوينه الطبوعة

يخوننا ويلعب نا ولو دون ان يقصد ، وهو في ذلسك كمن يسبر بن حطوة حطوة في طريق صاعد المقروض انه يؤدي ننا الى غاية ، حتى ادا للمنا بصعب الطريق تركننا وتكس راجعا ، ان القصيدة غير الكاملة اساءة الى القاريء وابلام لا برره شيء ، والشاعر ، يهذا المعنى أمسؤول عن حماعه القراء الدين ينقون اليه قيد العسم يررع فيهاا فكاره ومشاعره قاقل ما عليه أن يخرجهم من التوتر العاطعي الذي يوقعهم فيه ، وبذلك تكتمل القمالية التي نمر بها الشاعس والقاريء بالما بيد عير القصيدة .

اللالة اصناف من الهياكل

لم تزل همك ملاحظات عن الملامح العامة للهيكل ع قسير التي اوثر ال يرد دكوها عبر دراستنا التالمه لاصبيسنافه الهيكل ، لكي تتحاشى النكرار . ولقد استخلصت مسين مراحعة مئات من القصائد العربية قديمها وحديثها ان همكل القصيدة يكون على ثلاثة اصماف عامة لكل متمها حصائص مميرة ثانة ، ولقد رابت ان اطبق على هسله الاصاف اسماء تسهيلا لمهمة النقد الادبي والبلاغة قكاتت كمت يسي ،

الميكل المسطح وهو الذي تخلو من الحركة والرمن ٢ ــ الهيكل الهرمي وهو الذي يستند الى الحركهوالرس. ٣ ــ الهيكل الذهني وهو الذي يشتمل على حسيركة لا تهري برمن . ولسوف يتضح سبب الحساري لهسيله التسميات حين بدرس هذه الهياكل بالتقصيل .

- ۱ -الهيكل السطح

اسط شرعه المسائد هذا الهيكل أنها تدور حسول موضوعات ساكيه مجردة من الزمن ٤ وانها ينظر اليهسة الشاعر في لحظة معينة ويصف مظهرها الحارجي في تلبك اللحظة وما يتركه من الترفي نسبه و مثال ذلك ان تدوير القصيدة حول تمثال أو سعينة أو بركة فلا تصف أحدائنا تماقبت على هذه ألمو صوفات ولا تغييرات حدت عليها خلال رمن ما ٤ وانه ترسيها كما كانت في تلك اللحظة ٤ جامدة عند في المكان و في وسعنا أن بعول أن نظرة الهيكسيل تستقح هي نظره دات ثلاثة العاد و على حد تصير الريافيين القصيما الرابع الذي بسباً عنه الحركة الرمية وسقما النعد الرابع الذي بسباً عنه الحركة الرمية وسقما النعد الرابع الذي بسباً عنه الحركة الرمية و

على أن القصيدة التي تحلو من الحركة تشكلها الزمني عا لانستطيع أن تستصي عن شكل آخر من أشكال الحركسة يعوض له ويسي كيانها ، ومن ثم فأن شاعر الهيكل المسطح يلحا عادة إلى أساليب آخري يحتى بها أنحركة فيسسد العراغ ، وهو نصل إلى ذلك التعويض باستعمال الصور وانتشسيهات والعواطف وبذلك يمد آلم شوع المماكن يلون ه من الوان الحركة ، وهكذا تحد أن الشاعر مد حين يحد من يديه موضوعا حامدا مشغا طعظة واحدة من لحظات الرمن مد يلحا إلى التهجر عاصفيا ويحيط موضوعه بشحشة مشاعر قرية تعطي القصيدة توعاهن الحكة الموصة ، ومن

) de tra santi ve badi svani

لا فصل بين شخصيات اللحمسة وشخصيات الماساة من حيث هي شحصيات ۽ فكثيرا ما أخسا مؤلفو الماساه انطال ماسيهمه عن الملاحم ، ولكن لا جدال في القروق الفنسة العاصلة بين الموقف في اللحمة والموقف في الماساة ، بحيث تنقير السمات العبية والإنسائيسية لشيخمسات الماسيويه ، اذا التقلب من الملاحم أني الماسساد ، ومرد ذلك الي طبيعة الجس الادبى الذي تعالج فيه هسسله الشحصيات ، ودرجة رقيه الأدبي في سلم القيسم الفنية . وقد درج مؤرخو الأداب على ألا يعتدوا بالأدب الديتي المحض ؛ أنب المسسابد والكتائس ؛ والما يتحاورونه الى الأدب مثل صايته بالاسمان وشئونه من حيث هو أنسان ما ومن هذا الجانب كانت المأساة أرفى من الملحمسة في تاريح مطسور الاحناس الادبية ، دلك أن اللاحم كانت أول مظهر لحروج الآداب من المحسال الديثي الى المحسال الإنساني ، ثم مثلت المأساة الرحلة التالية في توعلها في الطائم الإنساني ، وفي الملاحم حنت عبادة الأنطال محل عبادة (اللهة) بكانت أعمالهم مثار الاعجاب الذي سلم أحيانًا درجة التقايس ، وفي هسسياه الملاحم القديمة كاتب تقالمي الأنطــــال لا تؤثر في مصيرهم أأ ولكنها مظاهر للضمع الانساني الذي لا الأشاط له بالحدث وتطوره (1) .

ولمأخذ مشيلا أحسمتون ؛ فقد تحدث عنيه مومروس في البادئة نظلا وفائدا للحملة اليونانية على طروادة ؛ وشحاعا بدعو الى الاعجبيباب ؛ وتقالمه من الاعجاب بنفسه والتردد في ابراي ؛ وحب الدات مظاهر ضمف انسانية عيمة لا تؤثر في مصيره ؛ ولا تذهب باعجابا به ؛ فقيد عاد مي الحملة موجا بالبصر والعجار ،

ثم كان أحامهون نظل مأساة تحصيل اسمه ، الشاعر اليوناني ، أيسخيلوس ، فتغيرت معسام شخصيته تعيرا جوهويا قرب به من الناس ، فصد ميعث الاشغاق والرحمة لا الاعجاب ، فقد حلت به اللمنة استحقتها اسرته، وهي اسرة : «يلوس»، ثم أخد في الماساة يكفر عن اخطاء احرى كذلك : فمنها أنه أخطأ لدى الافريق ، نقيادة حملة حويية أوعقت فيها ألواح كثير من الجنه ، يسبب امواة

H.D. Kitto : Form and Manning in Drame, : 此人(1) London, 1959, p. 180-188.

طائشة هربته من زوجها ، ومن هذه الاخطاء انه ضحى بائنته افيجينيا ترضية للآلهة حتى لبحيس الحمله ، وصها كذلك أنه أهان زوجته حين قاد ممه الى منزل الزوحية ٥ كاساتفوا ٦ أسيرة من طروادة. وكالت روجته كليتمشمئرا هي اداة القصاص منه ٤ حين قتلته مستعبئة بحبيبها ٥ أيجستوسي ٥ الدى تعلقت په في فيسة روجها ، وتبسسدا الماساة بعد انتهاء حبلة طروادة ابني كانت موضوع ملحمة الالبنالة لهواميروس ، وفي الماساة السبحت الحمسلة وتتائحها مجال دراسة انسانية ٤ وصار البطيس الملحمي دراميا في أعماله ، وفي نتائحها المروعة ، بعد أن كان في الملحمة مجال الاعجاب في أعمال بطولت. التي يقوق بها الماس ، والنهاية في الأساة مترتب: على أعمال النظل ؛ في حون هي في الملحمة لا تنصيل مباشرة بالسملك الخنقي كمالا وتقصا . فكل شيء طب في الملحمة ما دامت تهايته طيمة ، أما في الماساة فاسهاية الفاجمة مترتبة على الاحداث التي يأتبها البطل ، يحبث تكون في داتها متعة من الرحهــــة الأسمانية ، يتشابه فيها البطن مع أنناس أو مسع علبة القوم ، ويتعرض لما يتعرضون على أسماس المأسة خاصه بشخص ، ولكن له قررة التعميم ﴿ أَوْ قوة القانون الطبيعي في مسلك الانبيان بن حيث هو . فعلى الحطيئة العقاب ؛ سياسسية كانت ام فردية ، كما يسواءي ذلك ما على سميل المسال _ من مأسأة أجا ممتون السابقة الذكر 4 ومن مأساة « أورسطس » اللي قتل أمه كليتمنستوا ، أمراة الحا ممتون ؛ يقتص منها لقتبها أباء .

وما دمنا بصدد المأساة القديمة ، قلرجم الى نقد الرسطو ، فأنه لم يذكر الخوف والرحمة في حديثه من الملحمة ، وليس ممى ذلك أن الملحمة لا تثير شعورا ، ولكنه شعور بالمعماب بالبطولة وتقديس الابطيال ، وبيغى أن بكون الشعور الذي تثيره الملحمة فيما ، مبنا على البنية القنية ، على حسب بأى أرسطو ، ولهذا البنية القنية ، على حسب بأى أرسطو ، ولهذا كان قد قرر أن هذه الوحده لم يتبعها على الوجه الأكمل ، على أن نظرية أرسطو هوميروس في محمتيه ، الإسافة والأوديسيا ، ولم يبعها على الوجه الأكمل ، على أن نظرية أرسطو في تولد الماساة من الملحمة في تولد الماسات من الملحمة في الخوف وشعور الرحمة اللذين هما الإساس لنظرية المحدد الخوف وشعور الرحمة اللذين هما الإساس لنظرية المحدد الخوف وشعور الرحمة اللذين هما الإساس لنظرية المحدد المحدد وشعور المحدد المحدد المحدد المحدد المحدد المحدد وشعور المحدد المحدد

التطهير في الماساة، ولكن بهو انكمال الملحمة على هادا الوجه لم يتوافر لها الانظري في دعوة السطو ، ولدا لم ينص الرسطو على اثارة شعور الحوف والرحمة فيها واثما خصهما بماساة فحسب (1) .

ولهذا القرق الفيي بين المنحمة والمبرحية يرجع خلاف جوهری بین ارسطو واستاذه اقلاطسون فی تفضيل كل من هذين الحنسين الادبين عبى الآجر: مأفلاطون يعشس الملحمة على الماسباه ، لأن حمهور المحمة أفضل من جمهور الماساة ، ولأن اللحمــــة موضوعها بصمة عامة هم الإبطال الخيرون ، ونعيت أفلاطون على هومبروس أنه كان مصدر الشمراء في وبيدو أن أرسطو كان يقصيد إلى الرد عليمسه في العصل الاخير من كتابه : قن الشعر ، ومن الماخذ الحوهوية لأقلاطون على الماساة أتها تعرض الخبرين يستقول من السمادة الشقارة اكما تعرض الشريرين صعداء . وق هذا تظهر محاكاة الشعراء الردبئية و نظر اللاحون - ذلك أن العبيدالة التواعرة لخيرين هي وحدها الي تجعل المرء سعيدا (٣) . ويرى افلاطون أن شمواه الماسي سبيتون في محاكة الحبيقة حين يبسون أنه من المكن أن يصير الشرير سعيدا والحي شقياء وعثله عكما هشبك استاده سقراط والناءء

١ ده لا شويد من الشر بيكن أن يحدث للاتسان الغر ،
 ٢ ي مذه الحياة ولا بعد المرت () ٢ ٠ ٠

وق كل ذبك ينظر أعلاطون الى المساهسر التي تشرها المآساة نظرة تحريدية فى صلة هذه المستمر بالمدل ، ونظرة ميتافيزيقية فى صلته بالدين والحير والحياء الأخرى ، ونظراته هذه تكشف لنسبا فى مفزاها عن العرف العام بين الوقف فى الملحمسة والمرقف فى الماسة .

ويخالف الرسطو استاذه ، وكسانه برد عليه بشرحه عليمة المشاعر التي تثيرها الماساة ، معتمدا على الحقائق النفسية ، والوظائف الغنية لعناصر الحكيه العصوبة ، وللشخصيات التي تظهر فيها . ويقرر ارسطو أن بطل الماساة بحب أن يكون كريم الحلق ، وبمسكن أن تكون الشخصيات الثانوية

⁽۱) فيها عدا كتاب في التبعر الأرسطو 4 فرجع الى (۱) Geraid F Elsa: Aristotle's Postics, the argument, Cambridge, 1957, p. 651-858.

⁽٢) أنظر الجمهورية لإعلاطون ٣ ، ٢٩٧ ، و ٢ ، ٣٧٧ مه (٣) انظر اعلاطـــرن : الجمهوريـــة ، ٢ ، ٣٧٧ هه ، ٢ ه

⁽۲) اسر الرحدون - المجاورية الله الماء ١٦٢ ب . ۱۳۹۲ أند ب ؛ والقوادي ك ٢١، ١٦٠ هـ ١٦٢ ب .

Plate r opology, \$1. d. انظر () انظر ()

ذات خلق خسيس بشرط ان تعمو الضرورة الغنبة الى ذلك (١) ، وفي القصل الثالث عشر من كتاب « فن الشعر » بقد أرسطو في صحيم المسيسيالة التي بحن بسبيل بحثه ، وبيه الرد البيغ على أستاذه أفلاطلسون ء ودَنكَ أن ارسطو يغلبلم الشخصيات قسمين : غيرة وشريرة ؛ كما نقسم المصير توعين : أما الى الشقاء واما الى السعاده . أما انتقال الخرين الى السمادة قانه لا يمكن ان بحق مأساة تثير رحمة أو خوفا ، وقد بكون فيه ارصاء لمحلقة المحبة الإنسانية ، أو العقل ، ولكنه ق ڈاته غیر ماسوی ، ولیڈا حدیه ارسطسنو ولم يذكره ، لقى بعد ذلك الشحص الخير الذي يسقل من السعادة إلى الشقارة ، والشرير الذي ينتش الى السعادة أو الى الشقاوة ، وبرى أرسطو أن هذه الشحصيات جميعها لا تصلح في الماساة المثلى ؟ ذلك أن المأساة غايتها اثارة شعور الخوف وشعور الرحمه م والخرف أساسه حصدول الكوارث إن يشبهوننا ، فاذا حدث الكوارث لشرير فاتها لاتشر فينا حوقا ؛ وكذلك الرحمة اساسها الدنس قبير المستحق للبؤس ، يقول أرسطو:

« من البير أولا أنه يجب ألا سنهى قبه (ق داساد)
 الاحيار منتقبين من السحادة أمن المستود إ قيدا مشهد لا شر
 سعوف ولا الرحمة > يل يشير الاشمئراز لا رلا الإقوار مشتمين
 من الشخاوة التي السحادة إ قهدا ألمب الإمار، لان طبيعينة
 الماساة > لاله لا يحقق أي شرط من السروط المطورة } لملا يوقف
 المنساق ولا الرحمة ولا الموقة أو لا المثبم السحر
 بهرى من السحادة التي السحادة (تمثل عدا أند يتر عاطمة
 محبة الالسائية philanthruple ولان لا شير الرحمة ولا
 الخوف ابنا من (لا))

وعند أرسطو أن الغرة الماساة لشعور بالعدالة والغير ، كما في التقال الخير الى السعادة ، وكذلك ارضاء محبة الإنسانية في انتقال الشرير الى الشقاء كلاهما لا يخلق موقعا مأسويا ، وأسساس اللاة الشعور الماسوى ألما هو في تراسل المشاعب بين المحمور وأشخاص الماساه ، وبدلك نثار تسعور اله ، لانه يشبهنا ، فجراء هذا البائس غير عادل له ، لانه يشبهنا ، فجراء هذا البائس غير عادل أي لا خلقي) ولكن أثره في تقس القساريء أو المناهد خلقي ، هن طويق توحسد الجمهور مع المشاعر عن دلك حسكم المشعيات في المشاعر ، فيستج عن دلك حسكم فكرى يصلر عن المشاعر التي تثيرها يشة الحكاية وشخصياتها قنيا ، وهذا هو الحانب المقسلي

للمشاعر ، فليس في المأساة اضطراب المشاعو ؛
او ترضية لها ؛ ولكن فيها اثارة من جاتب عقلي ؛
به ينتج عن الجزاء اللاحلقي ؛ تطهير خلقي (١) .
واذا كان الأمر كذلك فيما يخص شخصسياك
الماساة ؛ فمن البطال المصل في الماساة المشلي
عند ارسطو في مقول أرسطو في المصل الثالث عشر

من كتابه : فن الشعر :

الله على الله الله الله هو في مراة بين هابين المتراتين .

وهذه حال من لبسي في القروة من المصل والمدل من جهة :
واكنه من جهة اشرى يعانى تقير مصيره الى الشقاد لا تلؤم أيه
وخساسة) بل لسطأ دركه -- :

وهذا الخطاء أو ما سمى بالبوثانية : هامارتيا) أهم فارق بين بطل الماساة المثنى وبطل الملحمة في الأدب القديم ، وطالما أسهب الشراح في معنى الهامارتيا التي يختص بها بطل الماساة دون المهاة .

وبطل الماساه السبان من الباس يمانى اكثر من غيره ، ثم هو يشبهها ، فلا يطو علينا كثيرا حتى يثير ما يصبعه من سوء تعردا وثورة وتقرزا ، ولا بكون عاديا جدا حتى لا نهتم بتقديمه اثبنا ، بل بعهم من كلام ارسطو في غير موضع أن بطل الماساة يكون أقرب الى الأعلى منه الى الشخص المتوسط ، بهو يقول في فن (لشعر (١٤٥٣) سي ١٠) :

ا وبكون مأن نيب سمعة في الناس وترادقت طبه النمو ع وأكمه لا بعتقد بهلها قاعدة قنية جامدة 4 بل يؤكد دائمها مضابهة البطل الماسوى لمنا ، ولهذا التوكيد سله بالمطا الذي بذكره أرسطو مرة الحسسري (الموضع نفسه س ١٣ وما يسه } فيقول :

1 مده وأن يكون لمنة تحول من السعادة الى الشعاوة 4 لا من اشتقارة الى السعادة 5 تحول لا ينشأ عن اللؤم والخساصة 1 في طبع البطل) 6 بل عن خطأ شعدية برتكبة يطل مثل اللدى ذكرتا (أي شبية بنا) أو خير عنه 6 لا أسوا ؟ ه

وبنقسم النقاد الماليون في نهم « العطال » المسال » المسال » الماسوى » أو الهامارتيا الارسطية » قلسلمين ؛ فيتهم من يرى أنها خطأ تكرى أو خطأ في الحكم على العمل الذي يأتها البطل » وآخلون يرون إنها حطأ خفى » أو حطيئة » أي ضعف أو نقيصلة حيقية ، ومما يزيد الأمر صعربة أن كلمة «هامارتيا» الونانية تصدف على المتيين كليهما ،

ولتحديد المنى الدى يريده الرسطو لا بد من الرجوع القربئة ، وذلك أن لوسطو يذكسو في القصل الذي ذكر فيه الخطأ أنه نقصة الى بيان خير الواقف التي على مؤنف الماساة أن يبحث عنها

 ⁽¹⁾ أنظر فن التبعر الأرسطو ٤ القمعل المكامني ٠
 (2) أرسطو : فن المشعر ٤ ف ١ ٢٤ ٢ ١٤٤٢ ب بي سـ ١٤٤٢ أ من ٤ -

⁽۱) في مدًا بدرني أرسطر أخلاطرن ٤ عظر (١) Gerald P' Biss, the organism, p. 567-575. هذا رئيس موضوع بحث التطهير في تظر أرسطر ٤ طداك بحث طريل بيمد منا هن موضوف .

(انظر أول الفعيل الثالث عشر من كتابه ﴿ قَـنَ الشَّعَرِ ﴾ . قلا بد أن يكون الحظا (الهامارتيا) عنصرا وطبقي في اللساة عوالا فها ذكره يماسية أبوقف ، وهو بقصاء الموقف في الحكية المعقدة ، وهي خير الحكايات في الماساة المثلى ، وأجلود أبواع المنصرة هو المعترف والتحول ، وأجلود أبواع النمرة هو المعترف بالتحول ، وهو يقتصى الوقوف على خطا سابق متعلى بشخصيه العظل ،

وفي العصم و التسملانة الأوبي من كتاب « أحلاق بقوماكوس » (١)) يقسم أرسطو الأعمال الى غير ارادية وارادية ، وغير الارادية هي الأعمال التي يكره عبيها صاحبها أو يأتيها عن جهن ، وبعص الأعمال التي برتكب عن حهل لا تبعث على السيدم بعد معرفة الحطأ . والأولى تسمية الأعمال الإخيرة بالإممانية non-voluntary يدلا من تسميتها بالاعمال اللضادة للارادية Involuntary ومن هدا التقريق تفهم أن الندم والحزن تابعان فبروريان للأعمال المصادة اللزادة ، بن لنا أن نقول ان الإعمال الرتكية عن جهل حين لا تبعث على لدم ولا حيري لست في حقيقة الأمر منسبة عن الحيل ؛ إذ الها كان لا بد أن ترتكب حتى مع الممر به و كما يقسر ق أرسطو ب في الوضع بفسه _ بين الأعمال المؤكمة عن حهل ، والمرتكبة حلال الجهل إذ ومثلل الأنخيرة ما يرتكت في حال السكر أو شبرة العصب 4 الرامن الواضح أن السبب في أرتكانها هو السكر والقصب ؛ لإالجهل

ثم يعرق ارسطو عمد ذبك بين الأعمال المرتكبة عن جهل بالمبادىء العامة والأعمل المرتكبة عن حهل بالمبادىء العامة والأعمل المرتكبة عن حاصة هنا ء الدانها للهاجيرة هي التي تهمنا التي تسمي بحق الرحمة والتسملمح و وهي التي تسمي بحق الأعمال المبادة للارادة ويمثل لها ارسطو بجهل الشحص المرتكب بحقيقة ما نفعل ء أن يمس جسم قريبه نسيعه ، فيقتلله ، وكمن أن يمس جسم قريبه نسيعه ، فيقتلله ، وكمن أن يعرف براتها ، وكمن لا بعرف حقيقة شحصية أن يعرف براتها ، وكمن لا بعرف حقيقة شحصية من ينازله ، فيسبب له فجيعة ، أو يحساون أن يسلمه ، ثم يعرف حقيقة شحصية المسلمة التي بذكرها أرسطو في « الاحلاق الله مثال ميروب في مسرحيسة « كريسةونطيس » اللف

يوريبيدس (وهذه الأساة مقفودة لم تصل الينا) ٤ وكاثت ميروب زوج كرسمهونطيس الذي قتلسمه بولوفوتطس ، كما قتل ولدين له متها ، ونجسسه اشالت بحيلة فامت بها ميروف ؛ واسمه «أبيوتوس» واكره بونو قوتطس ميروب أن تكون ژوخا له 6 وهئ نطلة الماساة ، فيما علمُ ولدهــــا أبوتوس صن الرشد ، وعد الي مسيسا ليمنقم لأبيه ، الخطسيات والدته ميروب ق التعرف عليه ٤ قهمت بقتب سله ٤ ولكها سرعان ما عرفته قرحمت عما همت به . والثال الأحم يشير البه ارسطو في كتاب : ﴿ فَسَنَّ الشعر ٢ ، وقرئه بمثال اقبحبتيا في مسرحيسة : ه افيحيسيا في بلاد الطوريين ٥٠ ليوريسيدس اعضاء وفد وصنت هذه المسرحية كاملة اليتا ، وفيها ان البجيئيا تهم يقتل أحيها أورسب طس ، ثم تنعرف عليه قلا تقتله (١) . ومن ثم ثقهم الصلة الواضحة بين كلام ارسطو في ﴿ أَحْسَلاقَ نَيقُوماكُوسِ ۞ وبين حدثه عن الحطأ ق الماساة على حسب كتاب لا في الشمي » . ويستشج من كسلامه في الكابين أن العقوف والرحمة يسايران ـ عند اجتماعهما على سواد مم الاعمان الرتكة هن جهمل بالتقاصيل ٤ لا عسى جبل بالباديء العامة ، قالخطأ المسرحي حهل أو حطاً بيهض انتفاصيل ، وهذا الجهس أو الحطسية مقصيشان أشسمه الصال بالتعسوف في التساق وعدا يخس المكانة المقدة ذات التعرق والتحول ٤ وهي العكانة البعيلية . أما الحكاية قاف الحلاث البسط فان الحطا المسرحي يكون تقيصة حلقية وحطبقة) ويشر الحوف أكثر مما يشبير آارحمة ء ودلك مثل شخصيه ۩ ميسسادنا € ق مسرحية لا ميلايا » ليورسيدس » وليدا هسسلم المأساة من أحداثها مع روجها ياسون - ٢٥٥٥٥٠ ق كورنته ، بعد أن كانت قاء قتلت ... وقاء لزوحها ... عمه بلياس + وق كوراته بدنع الطمع الزوج ان بغدر بها ، ليسروج يتت كريون ، منك كورتشست ، رکان مجران ژوچها ۽ وحجوده مشعها ۽ وعدره نها ۽ في نلد ليس لها قيه آهل ولا ملحا ۽ ووڏوعها في عداره ــ بحكم هذا الرواح ــ مع اللكوابنته، مما ست فيها حب الاستعام على أشاء . وكان الملك قد امر يعمانها ويعقاب ولذابهاء فحصلت ميذادعلى تأحيل نفيها يوما واحدا ؛ استطاعت قبه ان تقتل ولديها من زوجها ، انتقاما منه ، والهما مقضى عليهمـــــا بالرت على أبة حال ؛ قحير أن سوتا يبديها ! ولكي

Novmachean Ethies, 1109 b. 35,1110 p. 18-27, (1) 1111 p. 27-14.

⁽¹⁾ أرسطو " بن الشعر ١٠ ١٥٤ (أ س عَسال ٠

تترك زوجها دون عقب وقريسية الساس ، يعد ان تسبيت في قتل خطيسة وابيها . وهيانا النوعين الآثام لا يستحسنه ارسيطو - أذ ان أرسطو يفصل البطل غير الآثم ، مع أنه قد يرتكب اعمالا آثمة ، أو بهم يعرتكابهيا . على أن ميدنا ارتكب آثامها مدعوعة بدواع قبوية ، فهى من جهة أحرى مسكينة تستدر العطف ، لابها وف لوجها ، وضحت في سله بوطنها وأعلها ، وضحت في سله بوطنها وأعلها وها هو ذا بهجرها ، بل يعرصها بصنوف الشقاء والعداب ، قاتامها خطابا من وجهه نظر ، ولكها سبيل للحروج من مازنها في نظرها هي ، ولدلك لم تدل خطاباها على لؤم وحساسة ، واستحقت أن تكون بطلة للماساة ، على الرقم من آثامها التي تدخل في معهوم الهامارية بهماها الاخر ،

وفى ضوء ما سبق تستطيع أن نعهم ترايب ارسطو للاخطاء التي ياليها انطال الماساة ، ويسير ارسطو في تقسيمه لها من الادني الى الاعلى منزلة. فافلها حفل من الجودة أن يرتكب الإيطال الفسل فيها:

لا ده على نحو ما فمن العلماء من انسب عبراه بيكر. الاشتخاص خلى علم ووعي 4 كيد قمل برز بني حسية مسين ميلات وهي تغتل بنيها 4 ه

وافضل من الحالة السابقة أبي يرتكب يطبي الماساة العرا ممكرا ، لكته برتكمه (دون يشم ا، تم تعرف وجه قرابته نمن ارتكبيد مقه هكاتا المنكوا فيما يعد ، والعمل في هذه الجبيسيالة لا بيبية اشملزادا ، لانه صادر عن جهل بيمص التعاسيل الخاسة بالقرابة ، أو يشخصية الحنى عليه ، والنعرف يعد ذلك يسبب المقاحأة 4 والحيد مسه ما يقترن بالنجل . ودلك كما بي « اودبيوس الملك » لسنوكليس ، حين قتل اباه وتروج ابه ، فخط اودنوس هنا هو الجهل بجقيقة اينه وابه ، الى مراحه الحاد الذي يسر له ارتكاب خطئه ، وخير من الحالتين السابقين ان « الشخص في اسحظـة التي يهم ان برتكت ــ جهلا ــ نعــــلا لا مرد له ه يعرف جهله قبل أن يرتكنه ») فيحدث الحسوف والرحمه بلا هرش بلغواجع ، وتلك أفضمتك وميروب (1) ، وقلدُكُرنَاهما فيما سبق -

(۱) تناب أ تن السمر كالأرسطو كالإلاب با س ٢٧ مـ (۱) آبي لا مودكر لرسطو حالة رابعة لا تهما في يحتما ، وبدكر لرسطو حالة رابعة لا تهما في يحتما ، وبهي حال المستحص الذي نظم وبهم يستهد قمنه في مصبح الله في حال هيمون هي هم نظمن أبيه آلريون في مسرحيسة المستحد لسوفوكليس ، ولكته يرتد عن ذلك ليطمن للسيسة

فالها مرب اذن لها معيان؛ المتى الأول هو الحطا عن جهل وهو ما يعصله أرسطو في الحكاية البسيطة (= ذا تالحل الواحد) ذات الحدث المركب (اى التي تشتمل غلى اشحول والتعرف ؛ ٤ والمني الأخسس للهامارتيا هو الخطيئيسة والاثم ؛ في الحكاية ذات الحدث البسيط الذي لا نشئمل على تحبول ولا تعرف ؛ وهي التي لا يستحسنها لرسطو ؛ ويذكر أتها من عمل الشعراء الأقدمين ، وليس غسرس ارسطوا من اهتمامه شرح الخطأ أو الخطيئة همو الجالب الحلمي ، يممي الحنق المأبوف ، وتكـــن شاحمة الفسة غوالوظيفة العضوية للماساة ، ويريد أرسطو بذات أن يقسر سقوط # النطل » الخسم ، أو التسبية بالانسان العادي ٤ قير الحسيس وغير اللُّم ، والربط مين الهمامارتيا والتعرف بشرح ما قاله ارسطو خاصاً نهما . ولحاق انصبيسيواب اذا نظرت الى الهاماريا عنى انها متصلة بالشخصية وخلقها فحسب كافيكون البعرف وسينة فتيسسة مستقلة عنها ، هالهامارتيا عند أرسطو جسسته حوهوي من الحكامة ، ولم يشص ارسطو على الها حرء من الحكاية ذاك الحيث المقد ، ولمل ذلك لانها قد تحدث قبل بدء المرحية ؛ كما في مسرحية ارد وسيء اذ تبدأ الماساة بعد أن قنسل أوديبوس اباه يُوروج ألمه في يوغلي أنة حال لا بلد من الاعتداد بها خرية حوشريا من « العكر» » ، وانفكرة بدورها حريد هام من أجراء الماساة (١) ،

والهمارتنا ي معتبيها السابقين بتعثل فيهسا الضعف الانسائي في نعض أواحيه ۽ ويرتبط هساد الصفف بتطور الحكانة في الماساة وينعلها ، وقيهما يبعد النظل المأسوى عن النظل المتحمى بعدا كبيرا من حبث وظبعته القتبة في المُاساة ، وموقف ـــه الدرامي الثير للرحمة والبحوف تم التطهير ، وعلى دلك بملح بعص أبعال الملحمة لأن يكواوا أيطالا في المساة عنى أساس تقيمسني هو تعهم الى درامي ، ويحسير مرفقهم قننا باعمالهم الاركشيف هستسأده الأعمال عن الطابع الانسباني 4 مع ارتيساط لواحي الصفقة بأجزاء الماساء القنيه أرتياطا وليقاه اذاليس المرض الأخلاق من حيث نفي أحلاقٍ ؛ ولكن لأثرها في احداث الاثر الدرامي ، فكــــل ما بكشف عن الضعف الانسائي دون ربط بالحسيدت الحوهري وتطوره في الماساة نظل طابعه ملحمية لا وقليقيا . ومما يدخل في نطاق عدا الطابع المنحمي دول جميلة

في مسرحة الاستاذ عبد الرحمن الشرقاوي ازميلها في الحهد وحسمها حاسر : يا ليتهم قبضوا على كل المدمة ما عداله » . فقد يكون في هذا دلامة علىي ضعف السائي ، ولكبه ضعف يهدم الوقع ، ولا يتصل بتطور الحدث في شيء ، ولهذا يظل ملحمي الطابع ،

وإذا كان بعض الطال الملاحم يصلح لأن يكون يطلا دراميا بعد نفير معالم شخصيته المصبحة كما قلب ومثلنا ، فإن الموقف الماسوى يظل مخالفا كل المخالفة للموقف المحمى من النواحى العنيسة ، فالوقف في المحساة الإنسانية ، فالوق مقسر تفسيرا انسانيا ، يلا محال فيه لعبادة السطرنة ، بل مباه على نتائج المقالص التي تعرص سطل لضعفه الإنساني ، وهما الضعف له وظيفة نبية مقنعة محددة ؛ عن طريق العضوية القنيسة المناصمة للمحاكاة التي بها يكون عرص هسسلا النساني الملاطقي المحروفة الخلق وتنبية المشاعو الكريمة ، ودلك بالارة شسسمور وتنبية المشاعو الكريمة ، ودلك بالارة شسسمور الحوف والرحمة المارة فسة ، ويهي سبيل التطبير (1) المحدوى الذي هو طريق التطبير الخلق ،

وفى المصر الكلاسيكي ظهر تأثير تقسية أربسطو واضحا عميقا في الماسساة و وعلى الوعم على أن شعراء المآسى البعوا في جملتهم قراعه أرسطو التي لخصنا جوهرها وشرحناه فبما دخص المسسالة التي تمالحها 4 فقد حدلت فيها مع ذلك تغيرات عامة كثيرة معدت بها عن الماساة اليونائية 4 ولكي ظلب الفروق الأساسية بين الماساة والمحمة واشحسة فيها ، ولا بصح أن نمغل هنا فرقين من الفروق لهما صنة وثيقة بعلل المساة.

رای کثیر من الشراح الإیطالین لارسط و آن امحالات التی ذکرها العلم الاول لعلل الماسساة لیست سوی امثلة لحالات مثالیة لا استقصیاء بیها ، وتعهسم « کورثی » من الکلاسیکین الفرنسیین ، قرای آنه یمکن عرض بطل خیر لا شر لدیه » بتعرص لاصطهاد ظالم استبدادی » علی من شرط آن شیر من الرحمة له اکثر مما بشیم من انقضیه والاشمئزاز مین اضعهد و « (۲) وضرب

« کورتی » مثلاً بمسرحیته هو : «بولیوکت» وذلك أن يوليوكت - من علية الأرمنيين في أوائل المهمد المسحى ــ يتزوح بولين ابتــة حاكم أرمينيـــــا ، عن حب منه لها ۽ ولکڻها تزوجته هي بحکم الواجب؛ بعه أن رفض أنوها قيليكس زواجهـــــا من سيقير أندي تحنه لعفره ، ويعتمنيق بوليكت المسيحية حملة ، يهديه النها صديقه ثيارك ، ويخطم الأصفام قى العمد في حقل ديثي ،، ويكل عقامه الى الحاكم ؛ والله زوحته ، وكانت بولين تظن أن حبيبها سيقير قه مات ؛ ق حملة حربية ؛ وادا به بعود الى ارميسيا رسولا من الاميراطور ومقربا منه . ويصر حساكم ارمينيا على تعذيب بولبوكت حتى المسبوت إذا لم يعملو عما فعل ، ولا يضعف بوليسوكت على رؤية صديقه تيارك يموت تعذبها وصبوا لمشاركته له في تحطيم الأسنام ، ويعتزم هو الموت شهيب. دا . وتقابل الزوجة حبيمها وتفضى البه انها الآن أسميرة وأجب الزوحية نفد اخفاق حبهما ٤ وتسأل حبيبها أرابوسط النحاه زوجها بالوبيدو لبهلا الا يعدهب بالتوسيط ، ولكن لا تجدى وسأطتسبه ، اذ يموت رُوحها صبراً على به والدها ، ولكن هذا الحاكم لم يقتل صهره من عقيدة بل قتله استخداد وترلفا للامسواطور إلى وتبلغ دهشممه ذروتها حين يرى ابسته تمتمق السبيحية لنتبع تروحها الشمهد ، ويرى أن ما اقترب في حق روجهميما لم يأث شمرة له 4 ليعشق السيحية بدوره م وتنتهى المسساة بأن يعه سيمير أن يتوسط لدي الامتراطور كي لا يقسسو على المسيحين الآخرين في المستقبل ، فالقديس بوليوكت هنا هو يطل الماساة في نظر « كورني » . وقد أنس اضطهاده من الشعقة به أكثر معا أثار من النقش والثورة على مضطهديه ، لأن همسمسدا الاضطهاد نقسه صورة من صور الضعف الانساني. وهذا موقف جديد في الماساة لم ينص عليسسه ارسطو .. ولكن بنعده من اللحمة أن مصير البطل مترنب على فعله ومسوغ به ، وأن الشخصيسات حميما صورة مضعف الانسائي البالغ المسدي . . على أن التقاد الكلاسبكيين طابا هاحبوا هسبقه المسرحية لا وتقدوها من وحود كثيرة يطول بسسا شرحها ٤ على الرقم من بجاحهـــــا لدى الجمهور. العصر ﴿ كورني ٤ ، وقد أعتد أكثر التقـــــ الكلاسيكيين بأن بوليوكت لبس هو يطل الماساة كما يظن مؤلمها كورنى ، ل البطل بولين وسيقهم ، وأبرع تعليق على هذه المأساة تعليق فولتسمسير

 ⁽۱) تكور أنه لبس غرضيا في حدًا المسيال شرح نظرة التطهير ، لكلا بيمده المداث ليه عن قصدتا .

Corneille, Es Discouts sur la Tragédie, dena (1) Churum Complètes, Paris 1878, 8, 561-566

اللى يقربنا من نطرية ارسطو فيمه سبق ، يقول فولنير ا

لا الشعيد اللي لا يكون سوى شهيد مبحل كل اسبعين يحسن تصويره في حياة المديسين ، ولكن لا يجود بحسال شكسية عن شكسيات المسرح ، ويدون شخصية سيعسير وشكسية يونين ، ثم يكن لأساة بوليوكت أن سال أي نجاح ،

ويلتحق بالحالة السابقة ما يراء كورني أيضًا ــــ متأثرا بالشراح الإيطاليين لأرسطو كذبك بالمسن امكان هرض الشريرين أبطالا للماساة ، لأن مقابهسم الرادع الترتب على مبرورهم يؤدى الى تطهير بعض القائص الانسانية ، ويشرب « كورتي » مشسسلا لذلك مأساته الاخرى: 3 رود وجون امرة البارثيين وعيها تشهر كلبوباترا أمرة الشام حربا على زوجها ديمتريوس حين بعود من حسريه مصطحبا الأميرة رودوجون بنب سك البارثيين على عرم الزواح منهه وتمجح في حربها ، فتقتل زرحها وتاخذ رودجون أسيرة، ويتم عقد معاهدة لها مع البارتيين أن تروج رودوجون ابتسا من انتيها من دنمتر بوس ۽ وهمسا التيوكوس وسيوكوس ، وتحفظ وودجستون لنقسها يتمين أسبق هذين الترءمين ميسبلانا كي یکون زوجا لرودجوں ، واکسہ سرا تنصی آلی کل من ولديها أله سيكون وارث الفوش ادا قسل رودوجون ، ويرفض كلاهم لاقيمة يحيانها . أوعيي أبرقم هي أن ووفحون تعنب التبوكوس وحنده ا فانها تمكن أتها مسبؤوج من بتبقم لابيه متهما ا فيقتل مه ، قيبول سياوكنوس عن الرواح ، وحين تخفق الام في حمل ولديها على تشميمسل رودحون ، تحاول أن تشم الغيرة في قلب سياوكوس بسبب فقده حب رودجون ؛ ولكن الحب الإحسوى المتمكن مِن قب سنبركوس يجعلها تحفق كذلك في هذه المحاولة . وبعد ذلك تبدأ كيلوباترا تقسهمها بمشروعها لسال قايتها ، قبقبل ابنها سيتوكوس ، وتدس السم في الكابيسسيين اللتين سيتناولهما البتوكوس ورودحون في حقل زواحهما ، ولكسن الرببه حول مقتل صيبوكوس تبحمل رودحون على تحدير أنتيوكوس من شرب الكأس المستحومة ، وتری کینوباترا ان حیسها ستعرف ، فنتناول هی الكاس لنمرت رهى تقدم تهنئتها للزوحين تسسل سقوطها ميته بالسم اثلى كانت تربد للزوجسين احتساده . ولكن لا ينبعي أن تشبي تعليق اكورتي» على خلاء المُاسِئَةُ بأن مثل هذه الجرائي ليست فيها خساسة ولا اسفاف الأدنياء ؛ وقدقع البها الأطماع الكبيرة التي لا تتاح ليجواد الناس ؛ ثم تعليه....!

الامتراف بالخطأ (۱) . وهذا في نظرنا ما يقرف نوع جرائم كيوباترا من نوع جرائم ميديا ؛ وقد ذكرنا ديمه راى ارسطو فيما سبق .

والعرق الجوهرى الآحر بين شحصية البطيل في الأساة الكلاسيكية والماساة في الآداب القديمة ، الم الكلاسيكية والماساة في الآداب القديمة ، الكلاسيكي المحافظ بي يفصلون الافعال التي يأتها المقلى عن وعي ، وهذا الوعي هو محور التحليبل المقبى في الصراع الكلاسيكي ، وهو صراع تنعرد به الماساة الكلاسيكية ، وفي ذلك كانت المأسساة الكلاسيكية ماساة ارادنة ، بعمل فيهسا البصد الكلاسيكية ماساة ارادنة ، بعمل فيهسا البصد أو معينا التين فضهما ارسطو فيما سبق ، وفي ذلك مخالفة أساسية لتقد ارسطو ونظرياته (٢ وكتعي بالاشارة الى شخصية السيد في مسرحية ، ونكري » ومثال « فيدر » في مسرحية « فيدر » لراسين .

ومنذ أواخر المصر الكلاسيكي ـ أواخر القرن الثابن عشر ساتعراص معهوم المأمناة لنشرات كثيرة، منشأت المهاة الحادة ، أو اللهاة الدمعة ، والمامياة اللاهمة » لتأمي بعد ذلك « الغراما » الرومالتيكية م وكان دلك البذانا بموت المأساء القديمة مويا عاما . وأورية معلهر الرف الأساة الانصراف عن البطيبيل التعيدي للناساة ، كما كان في الأدب القديم والادب الكلاسيكي ، قلم بعد همسقا البطل من الطبقة الارسنقراطية ٤ طبعة الملوك والنبلاء وعبية القوم ٤ أو على حه تعبير أرسطو ، كان هذا البطل ١١ معن ذهب سمعهم في الناس وترادقت عليهم التعم ١٣ ٤ بل صار البطن من صميم الطعة البرجيوارية أو الدنيا من الشعب ، وذابت الماساة في الملهاة لحطق الدراما الحديثة ٣ ٤ واتصرف الكتاب والشعراء الى تصوير الأخلاق والعادات الاحتمامية ، لتظهر دواعي الألم بضراع القود مع معوقات المجتمع ، ولا بأس أن يظهر البطل شريراً في ظاهر أعماله ، اكن السيد في شره ملقى على عابق المحتمع وتظمه . وى هذه المسرحيات تنوالي الابسمامات والضحكات والدموع، لتحاكي العياة التي لا يعكن أن تكسور حزنا محضا او سرورا محصا ۽ علي تحو ما شرح

(١) اطار مرجع كررس السنابق ،

(۱) انظر مرجع كورتي السابق ؛ وكذا Lonson Cornella 9, 70

R. Broy : La Formation de la Doctrine classique en France, p. 517-18.

فكتور هوجو في مقدمة مسرحيته : ■ كرمويل # ء كائرا على قصل الاجتاس الادبية ما مين ماسساة وملها • . كم كانب حال المسرحيات من قبل في الادب القديم • ولكن البطل الرومانتيكي طل حالًا عربا في عالمه ٤ يثير ما يصببه من قواحع شعقتها عليسه ورحمتنا به ٤ ولكنه يترك المتال لاحسسلامه في مشروعاته وفي سسه للحقيقهسا ، ويكون نصيبه الاختاق .

وقد وانت المبرحية الحديثة التي تفوص في اعمق لواحي الحياة بميلاد الواقعية والطبيعية في أوالحر القرن الناسع فشر ، وتعترق الطبيعــة التي دعا اليها زولا عن الواصمة بأنها لقل قطاع من أدنى درحاب أنحباة في المحتمع موحه توحيها حثميسنا بقوانين العلم وتاس السئه ، في حين لا تعيا واقعيله بلزاك وتشبيحوف بهده القرابين العلمية من الورانة والبيئة ٤ ولكن حين دعا زولا ــ الى أن المسرحمة أما أن تسير على سمهج واقعى يمسم آداب أوريا ، فسمد من المنافعات والكذب لا راما أن تمنوت ـــ كانت هموته ايدانا بميلاد المسرح الواصي الحديث. فأصبحت الواقعية في سمة من سماتها هي طابع السرحيات العالية ، وهي تصوير عوص العديث بعد أن تقدم الأنسان في وقرفه على مِعالم الجيافية وتضع عن طريق الممم الي السيطرة عانيهياً . ﴿مِنْ اكتسبت الواقعية الواما كثيرةمة لخسس والسبسة نفسيه ۽ فنائيسنة کما هي دينسند داجنسر ۽ الی واقعیسیة رمیبریه ی مترجیسات ایسن ؛ الى واقعية اشتراكية في تصوير الوعى الجمعي ا وأثره في القرد ؛ كما هي الحال في الواقعيسسة الاشتراكية ومن تحوا متحاها الى واقعيسة تبس مشروعات القرد على وعسسه الدانى بموقفه من المجتمع) كالواقصة العربية والوجودية حاصية . . فالطابع العام لنمسر حيات الجدبتنسية هو العابع الواقعي في صوره من صور الواقعية (١) . ولو آلرا، التعبيم لضيقالمحال 4 امكتنا أن تقول أن المبرحيات الحديثة في جملتها يصدق عليها حميسا تعربف هيحل في الجرد اشات من دروسسته في 8 علم الحمال ٪ السرحية :

 ه ، ، چنس آدین وسط عترجح ۵ پنفلا قیه اثر، الی نظامیل وتعقیدات سحیات الباطلة ۱ تنسیل قل برقب طبه بسیریة آئر دخمة بملابسات بخبرجیة ۱ م

وحين تهضت دور انحياله في وسائلها الفسة في عرض الصور وفن الاخراج السينمائي ٤ افساد

پر ۲ مچن لتعمیل دات آن شاه کا ۱۱ مچن لتعمیل دات کا Eric Bentely - The Playright on thinker, chap. L

المسرح الحداث منها ، وغني بهسبا ، فوجت مسرحيات ليسب خليطا من الماساة العديمة والمعاة فحسب ، ولكنها كلالك مربع من المسرح الفنائي في جرعا تاموسسطية ، منوعة العدور والماظر علسمي نحو ما في دور الحاله .

واهم ما يعنينا ذكره هنسنا ، من تغييرات ي المسرحية ؛ أن الأهمية التقلت من البطسال ألسي الموعف ، قلم يمنساه هم المؤلف وصف أنطبال أو تحيل شخصيات من الناحية النفسية ؛ والكسين همه الأول بيان حرائب الموقف المخلفة من خلال الشيخصيات ، في طاعه الواقعي الذي يحمل على التعكير الواعي أكثر مما يحمل على أثارة الشعور -وقد سدو لأول وهله أن الأحتاس الادبية عادت الى الاحتلاط بعضها ببعض في المسرحية الحديثة 4 كما كانت في بادىء أمرها قبل أن تتقصل المأساة هبين المحمة ؛ واللحمة عن الشعر العنائي ؛ على بحسو ما شرح ارسطو ٤ مينتا كيف انفصلت هسسناده الأحبيس في القديم بعضها عن معض لتشنب ويكدل وحودها ٤ ولكن الوثوف عند هذا الظاهر تزبيف لحقيقة الادراك الحديث ، فعلى الرغم من وجود الفء الدي بشبه في السرحية الحديثة نظام الجوامة ف اللسنةِ التسبيةِ ؛ وعلى الرقيم من الاستعالة بالويمية في تعبض ألمرحيات العديثة ، وتعمده مانيرها على بجنبو ما في مناظر دور الخيسالة ٤ ما زال المسومة في المرحبسا**ت العسمانية** درامنا بالع القسوة في دراميته ؛ أنصبته ما يكون عن الواقف اللحمية والماسوية كما كاتب معهومة في القديم . فالانسان في المراقف السرحية الصنديثة فسحية لعام بصنف برأد تقييره عن وعي ، أو متجرد میتادبر نفی که ولکی یمثل دوره فی مأسات وجوده ک بكفي أن تكون أتسانا ، لا بطلا في معنى المطلب ولمة اللفوي . فالحناة الإنسانية في ذاتها وأقع مأسوي، و في ذلك كله تكون الواقف اللحمية والمستسوية القديمة على طرق تقيض مع الواقعية الحديثة . والمرتف في السرحيات الحديثة حيسوى من حبث الكشب عن أزمة فكر احتمامية) وهو بميسه هن الحطا في معناه الأرسطي المحصور في تطاق الأقارب والاسرة ؛ كما أنه يعيد كل البعنسة عن البطولة المحمية التي تعرب من التقدير للأفراد أو مصل حد عبادة الانطال ، والحياة في هذا الوقف ليسنت راكدة ؛ لا في صطحها ؛ ولا في أعمساق مستوبات الرهر ، ولا بلا من أحلال الموقف في صميم الواقع

الحى ، وتخصيصه كل التخصيص ليسج أثره () ، وقد يبدو هذا المراع الحماعي في الوقف السرحي لبين فيه الكانب الحيازه الى جانب المجموع على حساب القرد ، كما هي الحال لدى الواقعيسة الشرقيه ، والمحافظين بعامة ، وقد يبدو في الحياز الكانب للعرد ضد نظم الحماعات ، وهو الانحباء القربي المالب . وقد يبدو المراع طبقية في سبيل اقرار العدالة الاحتماعية ، أو بين الواقسيع الحي المعود والثابت المحجر ، في سبيل تنبه الومي والحماعي معا ،

واوقل الاتحاهات المسرحية الحدشة في التحديد هو المسرح الملحمي الذي يمثله خير تمثيل برتواند ىرىخت الألمانى 1848 - 1991) ، ونعتمىسىد مسرحه على الخرج أكثر مما يمنمه على الشخصيات الادبية في المسرحة ، ويفيد من وسائل الاخراج استيتماثيه : على مسرحياته جدران تدور وسحب دات أبوان تصعد إلى المسعاء أو تهبط ، وقيسمه بوحات سيتماثية ، وليس للمش شخصية أدساء فهو يامت دوره من الحارج ، دور الحرقه في تعدم الإغاني 4 والإحاديث العبسردية أو اشخصيات الاحوى التي تتحاور .. وفي هذا الاطار الصبطبع يعد مسرحه عن المسرح العديجي ۾ واکنه وريا ان يكون واقميه أكثر من رولا ، يُكشفه عسيق حواجمه التوثر في العلامات الاحتماعية مد الله خلق صفور ذات دلالة على العالم الحارجي 4 لا عالم الدات . ويقصه يربحته من هذه الصور المسرحية أن تكون مقيمة بالفكر في الموقف ، على نحو ما يقنع الدقاع أمام القضاء ء ويهدم يربحت الجدار الرابع الوهمي بين شخصيات المسرح والجمهورة وشمية به من هذه الناحية بيراندلو في يعض مسرحياته - فكلاهما بشرك المتعرجين في العمل اللبوامي ، ولهتم بولحت توحده المرضوع او الموقف أكثر مما يهسم وحدة الحكاية أو رسم الشخصيات ، فقد تنقطع الحكابة بمسنا يشبه الاحداث العرضة في الملاحم ، وهذا وجمه شبه طاهر بين مسرحياته والملاحم ، ولكن المتأمل يجد أن هذه الاحداث ذات صلة وتيقسة بالمونف القصوداء قمن خلال الاطار الممطتبسع ينكشف الواقع الاجتماعي الشاري التوعة أشباد مديكون هولا وتوعدا ، ومن هذا الحسائية بإسلاو السرح

... () انظر مرجع اریك ستی اسایق نذکر من ۲۰ ـ ۳۵ م رطین ی خلا نقصی سارتر ی کبابه ، ما الادب ۶ نظر ترجیت، اعربیة له م وهذه بعدة جوهریة لغیم السرحیات اسمرت ق جوهرها وبرمتها الاسابیة المثلیة ،

اللحمى أكثر واقعية من السرح الطبيعي 6 هسسن طريق التفكير ؛ لا عن طريق داعية الالم الارسطية . وفي الكشنف عن كعاح الإنسمان الضائع المحلمول في محمم فاسد فد مصيره البائس يكسمن المعنى الملحمي الذي نقصده يربحت ، وبطونة المسرم أن نعيش هذا المصير .. وهي بعونة تعترق جوهريا عن نطولة الملاحم القديمة ، لأنها صنورة الصعف المنابر والغسياع الكادح والجهد العائث العارغ في عام قاسد ؛ لا يبن الخير فيه كومصات خاطفية الإليحنعي ومنعد الشر الموعة دائما ؛ ولكن وراء هذا الشر طيمة خليله لا سبيل إلى تحقيقهمما في مثل هذه المحتمعات الاعطريق واحداء ليس هسو الاصلاح أو انتطور ٤ ولكنه النغيير الشامل لبنيسة الجماعة ، وفي هذه القضايا ــ الني يثيرها تربخت في مسرحه المحمى ــ مشابه من قضابا روســـو ومشايعية من الرومانتيكيين ؛ في أن اللهاء يكمن في نظم المحتمع ؛ ومن الاعجاب بيطونة المرد المضبعه: عبى تحو ما يقول الفريد دى فيتى :

قيد ما أحيه التوى ؛ أحيه الشعيف دا الهمة ؛ الذي طلق قراعاً بحولا بلد الأمو ج الماصفة ؛ »

ولكي ينصبح القرق بين هذا المعثى الملحمي ومعنى اللاحم القديم الألوف ؛ ولكى تيين نعض خصائص برنختِ النبياءُ وقاناته الانسانية من مسرحياته الملحبية ية تَشِرنِهُ مَثِلًا بِمِسَحِمَتِهِ ﴿ سَلَمُعَالِهُ مِنْ اللَّهُ مَا اللَّهُ مَا اللَّهُ ال منترول اعاصله 6 ، وقيها ان ثلاثة من الآلهة صعاب أبي الأرب للمتطاعوا ما فيها من حير ، وللحثرا عبن يستضعهم ٤ فلا يجلب واسبوى نعى من البغايا ۽ هي : شين تي ۽ فيکافلوها بصلع كبير من المال . ويستعلها من تحميهم من التعسراء والتأليين ، ويستشرف مانها من تعاملهم من الناس؛ فتضطر الى اختراع شحصية ابن عبر لها يحملها هو ۽ شوي تا ۽ وان پکوڻ سوي 🗈 شيڻ تي 🛪 تقبيها متنكره في زي رجل ۽ وسرعان ما يكتشف دُليك جبهور المتفرجين ، ويترسط شسوى تا لنرويج شين تني من ثري وصاحب بنك هو ٪ شوقو ؛ ولكنه بحقق في وساطمه ، وتقم شين تي في حب طيار مقلس هو - يانج سان ، كان بسميل أن ننتحمر ، فسقده وتعنرم الزواح متهاة وحين تتبين أتسه بريد ان بستائر بمالها لملاقه ٤ دون أن يعيا بها ء تقلع عن فكرة الزواج منه ؛ ولكن بعلم ان تكون قد حبلت ﴿ وتلحأ مرة أحرى الى الشخصية الخترعة: شوى تا ، ابن عمها ، وهو في هذه المرة من ملوك تحدر لقائف التدخين ، ويثبتقل في مصمه يائج

مان ؛ حتى يرقى الى مدير المسلم ؛ ولكن علامات الحمل ودرب المخاص تلحىء شوى تا (الذى هو فى الحقيقات . وتبهم شين تى) ألبى السبولة بعض الوقت ، وتبهم شين تى بأنهسا كانت السبب فى اختفاء شوى تا ، وتساق للقصاء ، وتساق المسالة اختفاء شوى تا ، وتساق للقصاء ، وتساتها هم الانهة الملاثة ؛ وتسالهم أن يحلوا دار العسدالة لتفضى أليهم بكل شىء ، ورسر الألهة عالمثور عليه ؛ لانها الاسبان الوحيد الدى عشروا عليه فى الارض ، ولكنه بالسة ؛ فكيف تصبع بابنهسيا الرئيس ، ولكنه بالسة ؛ فكيف تصبع بابنهسيا وتحييها الآلهة : لا ما عليك ألا أن تكونى طية ، وسبكون كل شىء على ما يرام تا ، ثم يتعنسون بعضائلها وهم يصعدون إلى السجاء فى سحسابه ولجواتية . .

ومعنى المسرحية أنه يستحيل على المرء أن يكون خيرا في عالم حافل بالحقد والطمع والاثرة . فقد ارتكبت شين تى أخطاء كثيرة ، وفسلت على كشير من البائسين ، والحقق في محاولة المخير ، وسلكت اليه مسيل اشر أحيانا ، وبخاصة حين كانب فريد استوساء صاحب البنث : شوه لتثروجه ولم تحد عونا من السماء ، اذ تقول الآلهه ا

 او عليا ان نقر بأن قرانيند الى درال ا و بجمعه ا عل بچيد ان ينقير العالم ا كيمه ا ويس ا كل شيء طبيه ا واستحابة الخبر على المرء _ ق بظر بوالحيث إ

واستحادة الخير على المره _ قير نظر بواحث به مسبها أنه لا بلد من تعير العرب تثبرا تأملا لا لان المره بخيرا تأملا لا لان المره بحيد في نعسه ، ولى يصلح القطاع الا يتعير الدائرة كلها . ومأسساة الانسان في معاناته هذا الشر أنه يتعرس له في حين هو مضاد لطبيته الحبيئة ، وهسادا هو ما يشسير العطف على الانسان ضحية العالم الشرير ، تقول بريضت في احدى عطمه الشعرية العائرة

منى حائشى لوحة بابالية من الكتب المعور قداع شبطان شرير ؛ دهين السور في مقبره ولكن في شفعة أرى المروق المنفضة من جيهته تهمس الى ! أي جهد عظيم في أن يكون الرد شريرا !!

وفى الغابة يتلاني مسرح بريحت الملحمي مسع مسرح سارتر ة وال تكن صلة بريخت اوثق الواقعة لماركسية ، فكلاهما بنشد تفيير العالم السالا الدلا يحدي التوقيع والتهذيب ، ولكن سارتر يشد عذا التعيم عن طريق الوهي الفسسردي ، وتورة الحرية ، وبريخت بنشده بن طريق الحمساعة وسلطابه في مظهر السلطان الجماعي ، الذي يقي فيه الغرد صدى ومقودا ،

وقد وضح مما ثلنا أن الموقف أصبح أهم شيء في السرحية الحديثة، وفي سبيل الموقف صبح تقديم الشخصيات الادبية وتصويرها وسينة لجسسات الموقف لا غاية فئية ؛ بل لا فيمة للشخصسيات الادبة في السرح المحمى ، ولا يسفى أن تصرفنا التسميه من الغرف المجوهري العملق بين المحمة كما يريدها هذا المسرح والملاحم القديمة ، وفي ذلك لله اصبح الموقف دراميا الساتيا ؛ غائصا في الوعى الاسماتيا ؛ غائصا في الوعى الاسماتيا المحمدة المحمدة . في معنى المحمد القديم سين الاعمال الادبيه العديثة ، في معنى المحمد القديم سين الاعمال الادبيه العديثة ، قصة كانت أم مسرحية .

ولنذكو شاهدا على ذلك أن سارتر كان قلبة وعد تألف فصله وعد تألف فصله والمة يتم بها سلسلة مصله الني عنوانها " سن الرشد ، وهذه القصة الرابمة كانت ستعالج فترة مقاومه القرنسيين في ههلله الإحتلال الإلماني ، وقدر سارتر أن عنوانها سيكون: لا القرصة الإحرة Dornière Chance ها ولكنه للم تصليف ، وقد سأله مراسل الاوتروفر علي مسلوف ، وقد سأله مراسل الاوتروفر علي السيجة في احجامه عن اصدارها ، فاحلال بالسيجة في احجامه عن اصدارها ، فاحلال بالسيجة في احجامه عن اصدارها ، فاحلال بالسيجة في احجامه عن احدارها ، فاحلال بالسيجة في احداده عن احدارها ، فاحداد بالسيجة في احداده عن احدارها ، فاحداد بالسيجة في احداده عن احدارها ، فاحداد بالسيجة المعاولي قبيا غليم ملائم فيست ، يقول سارتر ،

« كفن الموقف جدو بسيط > ولا اتصد أنه سيط أي حافز للهمة أق الأسخاطرة ويألمياة ، وأنها اتسد الى أن الاختيار كان اكثر إسرا معا برية ، وعهود الوه قهه واضحة ، ومثلا ذلك الوسا أسسحا لاساء أن تعقيد والسح مجالا نفسيال شم عقد كي وبدرات منقاطفة أكثر من قبل ، فكالة قصلة بدوت نظله في المقاومة ، مدرما بفكره المحرية ، أمر مهتدل مهمو تل البسر ؛ ،

وأوضع ما يدن عليه هذا الكلام هو وعى سارتر الناصع بتوكيد القرق بين الموقف الفتى القصصى أو المسرحى في الادب الحديث وموقف الطسوله الملحمي القديم ، ولذا حين الله سارتر مسرحه ، موتى بلا قبور) في عهد المقاومة ، حاول بكن ما اومى من قوة تتوبع الشخصيات وبعيق مشاهرها كي من توق تتوبع الشخصيات وبعيق مشاهرها كي ولم يسمها ، مسرحية ، على أنها ربما كانت أضعف أن بين المرحيات الحدشيسية ، وهذا دعامة لما ليمر حيات الحدشيسية من حيث الشخصيات واوافف ، حتى لا يعرو هذه المسألة المدقيقة لسن من جانب من حوالبها .

Observer (London) June 18,1961, p. 21

فكر وقن العدد رقم 🎚 🎚 يونيو 2009



يعلدا عن الفريب، قريباً من البعيد بأية لغة نكتب؟

سطوة القصحي

لا أذكر من رومة مصبوبة قرأتها خلال السياسة غيرانها واسم مؤسمها بن ومضمونها)، لا أدكر إلا حرشية واحتدق أفعال السختصينات وتعبرف نها مرومة يالمصاجىء ييتسد حواراتها بالعاملية، كدا هو معلوم، مجد عريم الأدوا هدا في العداد الأن التاليب للقارم بند أل حاصيه فقيره نصير الروابه مشاو ريسها كل أشخاصها يسعمون العامية، به ما وحده هو رسا العامة الدي لا ينطق إلا بالمصمحي أتذكر امن عير رصوح) أنه أزهري يرتدي الداس القبدي . عهما يكن، قبه يظن مجر هو أزاره سيد المعاميمة من حطباية والتصمارة، في المساسبات حسيفياء فبلق التخفف بالساد المعسج أأقد كاداهم السلوك من حاسبه رهبه في لاسماد عبس يحييس وبها أ. علا م ساقه فلو د " حا لأمر بسبب تحبيد العام the same of the same

يك رصه كنا والأول العام المطاوفة العالم الما المحارات وأحسم شث هو آن لا أحد يستطيع السال عالم ال يكسبه، وأن لا احد كسه من قبل الم بكن سيويه ولا لخليل المراهيدي في حديثهما البومي يتمسكان بقوعد الإعراف الصدارمة البدهي أن يطبئه في المالم الذي يعيش فسيه، يشد عن الفساعده، وأنه بالتالي وحميد في عتاده صد جمعهم جمجيون هو إدن، وإن كان يرى هو أن الأخرين هم ميجازرية وأسهم جبيعيا في جة العياوة والجهن، صارت أتلفه الغربية أتبى ينطقها الناس حوله محتمه مجبوبه أنكته متقييمم فيما يحتصه على آلا يستندم لتلهديان العام الكم بعكم ولي لغتي بها أسعى عليكم، تجرون إلى هلاككم، والسطوقان لا محالة مسيعمركم، أما أب قالتحيُّ إلى أعلنت وأحتمى به كعا فاش بوح

> يسبعي أن أعترف أننى كنب أحكم يسأنه عنى صواتء بل إنسي كنب أكن له منجبه مبنهمته ومرينجا من التقتمير الاحتراب وأيضه عوفاه بساجميلء الأنس كنث أقهم جيدا اقواله، بينما لم أكن آعي ما تنعوله بشخيصيات الأخرى سب حدد بنكر ص لعامية المصرية (في تنك العرد م

نكن هذاك تبلفزة ولا مسلسلاب، أم السيسمة مكانت تحبر ترقا) كان الوحيد الذي يستكلم بالمصحى، والوحيد الذي عكنى تنقس خطابه علا أدبي بشكال عبيمدر ما كال بعيدا ع السنة دملة عام كان د . مي الا حتى فدائمتي عن لهيته فرسالاً -

كتب وقتبال في الثانية عبشرة أو الثالثة عشرة ركب الهدط كلما وفعت عبثد الروائيين، الذين كنت صعجيا بأسبريهم وقى مقدستهم حسان عسد القدوس، على حوار بسلعامة (كان تحييه محموظ يتجب إد داد من كتت أعتبره صلالا ومروقة) كتب أتقبل العامية في السينما والمسرح، لكسي سر کی میں فیجادی خصیرہ لکیات مستنہ یہ باقی

حد شے لشہ د خ سد حيشا بدهيه حلاءه وعي - 1-44 بادال جکاه خدم بعنی ود الكتب من بديتهما ربي مهايتها، المحال أله بسبب الكلام العامي الله التسبيل سيجرى السروايات التي كست أقراها خد با الاعتقاد بالله الحي الحي الحي صدر المساحو بنحم وحادث الا الب د، لا جسرم بالعصيحسي، دون أن يلبس، يأنا سم بحسي الذاكرة، وأو بلفظ واحد من العامية

وصيماكت عديثنى اعتدت أشدم في تبراه بوا في المحالمة الأسافية الأالت المتقدمة الأسافية حلاصيه الأسره كان هناك مينجنون واحدم فإتتا نئان يدحق يه ... مع قارق ببيط هو أثنى كب أسى البعس بالكتابه بالمصحىء ينيبه بطبائنا الأزهري كاد يسجمت يهد كنب أرجب في ثائب كت، أما هو فيكان يتحدث كالكتب كان أكثر مبنى جدرية، وعسد التروي تبكن عتباره رائعا في التجرافة وإستراقه، إلى الآل، ويجد خستين سنَّه الايرال يثير النحاشي وإعجابي

الاحظة الي الروابة الصرية

لماده أحيل إلى الرواية سنصرية؟ لمانا بم أتحسف منذ السايه عن الأدب المُغربي؟ ليسمح لي مطرح كوال عل يوحد

أدب منجرين؟ لنست متأكدة من ذلك، أو يسالكان، وبما فيمه سنبد الدين كه، لكني يتساكلا وجود أدبب ماء لا بد أولا أنَّا يكون له تاريخ، رثاليا أن يصير موضوع ناريخ أو (رواية) -فهن كبت (روي) تساريخ الأفات المعربي؟ على يسوجك كتاب. (من نوع الأغارد وميشارا الفرمنسي) يضعب استئاد إلى التعسوص، أطواره ومراحله، من البساية (أيه بدايه؟) إلى مهايه د إلى السيره الدي نعيش فيه ، إلى المحروا؟ اللافت للائساء أن الأعمال الأكادعية تتطرق إما إلى التصوص التي أتشجت بالعربية، أو يني نقث استى أنتحت بالقريسة ولا تمم دراستها وتحليلها ابداء أز لنقل في اهلب الأحوال، في الآل سعمة. يدر أن إمكمانية جمع الإنتباجين لا تنسر الا كقابمة جرده كتفهرمن وفعرين أأومدا مدععله عني مبيرا لمثال مسليم الجسايي هي قاصوس الكساب المصاربة (يتوعف سالمرسية) خصيصه أساسه بالأدب الخديث (يجطى فيه الأدب الكثوب بالمرسسية يحصة الأسداء آما الأدب القدمم فلا يكاد يدكرا

يبالليسة في وليوفاقي في الصنب ميم سكن لأدب أخرين موجن حين ماد حوالي ماتين ما سيمني حداث الله على المناطقة تشود و به قالموخواتها عدائي عولين بالمناطقة المادي الله المادي الله المادي الله المادي الله المادي الله المادي الله المناطقة عداداتها

لان كب من نوع آخر أخذت بكانيا) وهيد به نك الدرمية، استرزده من مهنز ولرساء تشتمن عمي بصوص الإلسان معارية ود عبى ذلك أن أساتدتنا كانو في العالب فرسايين ومنصريين (بعض احائزيين كمائزا استمهم وكائر يدرسون العربية)

لم يكن سعيم شيئة عن الأدب العربي، قديم وحديث، عن دلك العالم الموازي، عن بنك حرآة العاكسة، المعلمية، التي يشكيه الأدب عبادة ك بعيته إن البلغة الذي ولده في احصائها بعد هجه هجه محطله، غير لأغه بالكتابه والأدب حقاء كنا في المنت تحفظ اغاني وأصريح، كا بصغي إلى حكايات، وأحاجي، واحتال سائرة، وحكم وأنوال مأثور، لكن أشكل هذا أدداً لم يكن هسما يتبادر إلى العالم، بي أن السؤف لم يكن واردا كان لأدب موجود بالعالم، لكن أحادج عضائه ويسمدا عن عالمه يكمه أنباس محتفون، أحادج عضائه ويسمدا عن عالمه يكمه أنباس محتفون، أحادم عالم من شهر أنواحة، أو رجما أنما غير مؤهلين أدب حدد حساس من شهر المائة، عددا عجمم أنست عباء الاهتمام المحم حدد حدد عدد حدد عدد عدد المحمد حدد عدد المحمد حدد عدد المحمد حدد المحمد المحمد

بالسبه للمديد من الفرء في المعرب، لا يزال الأدب هو ما يأتي من الخناوج، من جعراصيه عربية وتاريح سعيد هي بعض الارسناط، لبس من الناهر أن بلاحظ ناهبها ماحتقار الكابات المحلية

هل هناك (دب مغربي؟

والحالة هدوء هن هذاك أدب معربي؟ منم عبايي مدا ويلكر إلى أي مشيع باينعي برجاعه أ صدأ أعرف مثلا عن الإنتسام الأدبي في حاضي الادب كنع تفهيده السوم (والمتكود من اشكال ثلاثه شعره صوحه بوابة وقصة)، لا مبكى راشعا فسما غبل ومع تسلكيه سوف أفكر بعض العناوين كساب ابن الزياد هي الأولياء استشود إلى العناوين كساب ابن الزياد هي الأولياء استشود إلى مدال التصوف و رحله ابن طوطة (المنعود البي عاقه في الديار عالم في الديار عالم التحديد عليه المحد الدينجين الديار عالم التحديد الدينجين المدال التحديد عليه المحد الدينجين المدال التحديد عليه المحد الدينجين المدال التحديد و المدال المدال التحديد و المدال التحديد و المدال المدال التحديد و المدال المدال المدال التحديد و المدال المد

"to me have the " عالم الله الله الله الما المعاملة سيد بويد الإند والروريق القرق التأسع عشره وحنهم عيما رراد البحسر لمترسط، عني همما القطر الأوروبي او فالله الأ ينفكر مسجعد تصنفار خلال مقنامه في فرنت إلا في شيء واحده لمعرب على طريق اصحة السعريب، ما سحم عنها من تأمل بضن، يسجده سجمه مفاجئته وعني الصفار بنفسه ريوطته . في كنس صفحه سفريت من وحلته يسرر لفظ من العامية الفسارات (مصابح)، الميطارات (مبشقيات)، الكاحل؛ (بنادق)، البربورة (صبور)، القهاوي؛ (مقاهي). هل يوجد أدب منجرين؟ عشدها أسمع مناهمنا يتحدث في المقياري بالعربية أر بالمفرسية، غالباً ما أحمق، حين تكوف هم به غير مسجدة، هل هو مشربي أم لا، هي طريل دره صوته، بينوة حاصة وتعييزه في الشعتين عسلي لنمخ داته المنطيع الاأستشف، فصدفا أقرأ سبف فيسر منبعي، هل يتمي مؤلته إلى للبرب. وهكذا لا يمكن إطلاق خلصا كتابة معربي فترانكفوني بكتابة فونسي من ياريس، كما لأ يمكن خلط كتابة ممربي يكتب بالعربية مكتابة حصري من نقاهره مهمت همل، قاته يقشي مار أصده وطيب عديده عثر على الكسلمات القبيسة، التي هي بمناية وجسوء مألوفة، قوسي قط أغش أفظة من الانسجام، لا بل من العبطة العائلية

سقراً مبالا رواية عبد الحي المودن، خطب الردع (٣ ٢). اخوارات والسرد بالمصحى، باكن فجأه ثقول أم لامنها "داب يعرج وبي". لعه طولد تبثل في الوقت بنصب مع لأكبر الأم. يسترا في منكبان آخر سنا ي " ح ساح داهم، سها حو اين ما الجيا هذا المثال أيضا بواكب ذكر الأم بويز اللبان المارح لأم، الأسرة أحد أشتخاص إدريس لشرايبي يحصل صراحة اللم المعنى والميث ال

قد يقال السلهجة سدارجة، بما تحسمله من تاريخ ومن جمراهيا، هي من يسمح بالسموف على السناح أديي معربي، بالعربية أو دليم أو حديث أميل الساليم بالمعلق، وأتصور أن قارتا يعوف الأمازيمية ارماه ليس حالي وعرصي يتأثر بدمك) سيتتابه في هذه اللحظة أو تلك، أمام هذا اللقط أو دالك، شعور بالأس والألمة، صحة الرحم، التعرف والاعتراف، عند فراعة المؤلفات الذي الموس إليها.

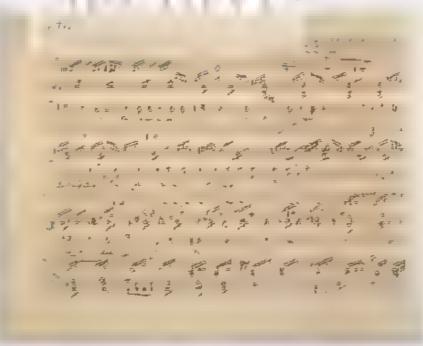
اللعه وحي بن يعطان

المحاور، أن نعير وجهه نظرت ولمنتعت جهه المحاور، أن نعير وجهه نظرت ولمنتعت جهه المارورية المناسطة الاين طقير النه الدائم المنتواطؤ المبني عسهي الدائم الا أحسد بدير التي المرب الواحق بعبد المن المناس عدال المنتعب الثاني من حسابه الراحد المناس عدال والمراحد المناسكة الثاني من حسابة عن المناس عدالة والمراحد المناسكة التاني من حسابة عن المناس عدالة والمراحد المناسكة التاني من حسابة عن المناسكة التاني من حسابة عناسكة التاني من حسابة عناسكة التاني من حسابة التاني المناسكة التانية التا

ومع ذلك لا يسعي أن بحب عن تفكيسرنا كتب، موصوعه بالضبط الاقصاء والشي

تدكير الأامر يسعلق يستصه عبالليمة عبد ولادة حي، وصبحه أمه في تابرت واستجه بالمنحرة فحيله تبار حارف إلى جزيرة حالية، وهناك تسوسك ظبيه يرصاعه والعماية بله، "وما رالب تتعهده وتربيه وتدلع عبه الأدى" أم ثاتمه إدد كنب أن تقيد أصوب الظياء سينعوص لبه طويد المناهمة. "قما وال السطعن مع الطباء على نتك دخال البحكي بغمنها بصوته حبتي لا يكند ينفرق بيسهماه وكسطك كان يحكى جميع أه يستمعه من أصوات الطبير وأتراع مسابر الحيوان محماتكة شمنيسة أصوة العصاله لم يسريده وأكشر عا كاتت محاكاته لأصبوات الظبناء ثى الأستمراح والاستثلاف والاستدهوم والاستنفاع، إذ للحيوانات في هذا الاحوال الخنصة أصوات محلقة! لحي موهبنة أكسة في التقلماء لكن امشاد إلى دراق، إلى بقص، أي إلى بعه الأم اللعوده لأني السواقع مم يسكنسيسها ابتدا لأنه تابي عبلي البسور إثر ولادتاناء نسيس خي السال بيرماء خلاف للسجيراتات المحيطة به كلّ ما في الأم أن محكاته كالت في العالب لأصوات

الر المعاقلة الد برواياد المعاربية الأولى تسخلاك عن المعاولة العجائب المعاولة العجائب أن الأحداث الري (١٩٥٤)، في المعاولة العيد الدارات المحدد الأو التصوص



العربية القنديمة لا تكاد مشيمر إلى الطعارة واحمى بن يقطان سنشاه سبادر عند ١٩٥٤ أخد المجاربه يكتبوب اساسه أو بسالدرجة الأونى عن طفيوتتهم، عن محبيتهم إلى العاليم، طريسه صمسه الإشات مبلاد أدب كال رواية تنقدم تعسيد كسنجة من علماد الإدياد. الأدب كمسجل بدجانية الدية -شرعتا في الكتابة عندما تسعمها القسراءة وتتعملك، حسب صدفة التكويرية غلى المسريين والعرسيين يقترض الأدب الكتابة وبمدربية ويسالتالي بعة خاصة ، مغتين عبلي الاصح، العراسية والعربيسة القصيحي، وهكاني بيرجد أتاب معربين (لا مبد اليوم الذي فامك فيه أمناء المجبوثة السكارة بلك، بوضعتنا في تابرت وتبيسمية لدم، بتمنحهول، الأحصار ب الله وقت الله الخواجية لعات أخرى والجريزة حيث تصدير اد غريبة أصواته غير عالوقة دعوبه أنفسنا عند سك لمحلومات لتبسارك تأخر تقامي كإل كل واحد بب واعيا به، استنب إلى حروالعداء باريسء السقاهري وعرضها عطشى بيات المند حدة والهاد أصوات الكاتبات مي تعديد در المتعاد ماکالم لا سمر هاعرته فليه من هما له الأديد عفرين به صریفے علکہ

بالأسادفر حي ترييسا با م حدید بیمال، شخص هدف راتها معلى دعامها المنهاج الأحاسة والألاد L + 12 A 16 - - W خ دار م دایا ماي سيب ده خيم الشكس المحدوق الدي يستوجه إبيه ماسقونها أوجر البراءواط مردوج وولاء ملتيس

حرية الكانساني اختيار لغنه

بأية بغة تنبين الكتابة إذب؟ بصمة عامة لا يطرح الكانب هذا السؤال عنى نعسه: يكتب باننته الأليمه عثده، فقه أسرته -لكن منا هي أسرينا؟ قبل يستنبين إلى أسرة و حدة أو اكثر؟" هل لديد أم راحده؛ وما شبأن الأنب؟

الكاتب حير في انتقاء عله كتابته: لا جدان في ذلك، فكن كيمات ينم النظر إلى حثياره؟ لسيس الأمر بريث أو هيما. إنه يستقمص فراجا وإحالاب اشكافلا ماء هيئة ممعية ووضعا حاصل عظورا إلى، شاهدو من أنه

سعقن الترهابين يحتسرون حلا واسطة السحرروق فراساتهم ومحارلاتهم التصديه بالعرسية أو العسربية بدرى بمييره أما اشعارهم أو رواياسهم فكبوتها حمصرا بالعربية إهتم حال عبيد الله المبروي). وقاع مستميت عن لبعة مهيمشة أو مهمنة؟ هموم الرمة؟ العبربية كتعيير عِنْ الْكَاثِي؟ مِن جهة

بصوص ينعترض أن مسأله البنعة فيهما عرصية، ومن حيه اخرى نصبوص عرشطه جبرورة بالعربية

بكوء عل تكبون بنعة حله أنوا عرضيبا عندما بحرر مقاله عقبمية ؟ تمضما لا ومستامية ستثرأ ما كتبه عبد الله العروي في حواطر النصيباح عن السبقي الذي حنظي بع كنتابه الإيديولوجية العربسية المعاصرة الماد كاف يكون رد القارئ المشرفي لو أنعب الكتاب أصلا بالعربية كما كانت بيني أول الأمر؟ الأقسمال يدون شك كل اتصبيك بينم، المغتربة أو السرب أو تستسمير ـ يمر عن طريق المعرب ـ ١٠٠ - استعاد كتاب العروي من الاعتبار لمرتبط بالعبرسية ومن الصدي الانجابي عسد متقعبن قمرسيين مشهمورين، وهذا مدينسو الاهمام الكسير مدي أثاره في التقرق أن تسعر عبر اليعيد التعرف استريب ومعترف به: ألمعنة نتقل كماهن العرب ملد وفست طويل هني منا يظهمو، ملذ أكِشم من فرن . - وجد يقبضي بنا وبي سؤال حنور مادا كال يكبون مصبر روايات العروي نو كتبها أصلا بالمقرسية؟ الجواب يبدو ني يشفيا لمو قعل دلك لاثبارب المتبعج أكبيره سبواء فاحل العالم معربي ام خارجه، ولم جمت توا إلى السعوبيه، بينما مرت

عشيهاتك أستثير قبل الدائشهر درحمة فرنسية فرواية العربة ثر أحرد الحاليمة ويصمه عاممه، لا حقد كيهسر للكتاب - يقر الى المعرسية (لا أن ما يبعى ملاحظته أن الرحماني الدكر ريتين البيبيع وكبيبت عيه الاحقد بدء وكبيبت عيه التبحيد ومجلابيريزوارص صورة غلاف الكتاب بانتحار

با مترجيه، النابا إن موجود أمنو لا تتصور في مرسا او الولايات المتحلة حيث لا يولى احمد ببير أهميه للترجمة، وحيث لا تستمد المؤلمات قليمتها من نقلها إلى لعه أجبيه

كل بدينا يسم عن فدر غسير قابل من الحسسة والتعاهم الأعد من السعودة إلى الأساس: أن يسعكم طلبك أو لك بسبب البعبة التي مجرتء وإله مسب استعمالك إيحاء والطامع منشخصي الندي وسمتهما يدو فاحرص على أن تسمها في حجاب خمع رقبق بسجعتها تنبن كأنها مقة جنيدة اراسي هند ما قصيمه مارسيل بسروست خون تبال الراد المؤلمات الرائمة تيدر وكأنها كنب بلغة آجسه

المربية والقرمبيه





بتام: مجد مقيد الشوايشي

فل طراك ، حتى الثلاثين ، رحلا لا سميست عن سائر الناس الا بآبار قيمه . ولكنه باغب الناس ، لدى بلوعه تلك السن، بلعوى اله يتمنز عنهم بمبرة احرى . . انه من النبلاء أ . ، من دوى الالقاب !! فهو ليسي ١ أولوريه بلراك » فحسب ، ولكنه « أوبوريه دى طراك » ، فقد ورث لفيه هذا عن جده الأعلى ، رب اسرة « بلراك دشرائج » !!

وقابل الناس هذا الادعاء بين مصدق ومكلب ، وراح المشككون بتحرون مبلغ صدقه بين طيات الدفائر والسحلات الرسمية ، ويرعم قيامالادلهعلى كذبه مقد ظل اللقب ملتصفا باسم طراك الى اليوم

وحير هذا الإدعاء بعض التقسساد الذبن ارادوا تعسير أعمال بازاك على أساس تأثره باليقسسسة والوراثه ، عادا اللابن صدقوه منهم يخالسسون أن انهاء باراك الى السرة ببلة هو الدى يغسر حملته القاسية على الطبقة الدورجوازية ، وتشسسهبره

منظرف بمساولها ، وادا الآخرون الذين كديسموه يسمون مسعاه الادبي الى ما عاناه في حياته منعثت سرته والبشة التي عاش بين ظهرانيها ،

ومها حير المتفاد ايضا أن قصص طراك لم تعير كذلك عن عقيدته السناسية والدبية ، فقد أكسد دات مرة أنه ..

 د ، پكتب ق سبيل حقيقين اپديسين هما المسسيحية واللكية ، .

وعلق الثادية الغريسي « جِونَ قريقيل » على ذلك بقولة :

البياسية والدسية الإدبى السحم حارج دارة مستقداته
السياسية والدسية الإلى جله علما السرح لقيف بها ، وادا
هر يسجاز إلى الكتاب الواقعيين في حول الله أواد أن يقف الى
جانب ومبديه لا بوسويه لا و ال بربال الله م و ذا المداميج مسن
المركى والكبيسة يكل لهما الإنهام برخم ادادته ، كان يرسم

لبلاه ثنام تابتاً لا يتمير قاقاً هو يصود عطري المحتمع وهيره مدى لا مغطع 6 ودلا تسمسه تدخفى تظريته 6 واقا ميقريعه تصد حياضه ، و قا بلواك الراصد في صدق لما حوبه يصومي بنزاك المواطن - واذا الماحمي المحلي تاقض قيلسوف الارهام 2 وليي التقابيد المثيلة ، « 8

ولكن من يدرس عصر بلراك ومجتمعه والظروف ألتى أحاهت يطفولته وصماه بدرك أن هذا المكاس العنفرى لم سدع ما أيدعه من آيات عنبة ٤ وليسم محقق ما حققه من مجد ادبي ۽ الا بعد ان جس من حباته وبئته ومجشمه موردا لتغذية قصصيه بالافكار والمشامر المتولدة باعلى الأغلب با مع تجاريه الحاصة ، لهد دلل كل عقبة ، وكل تناقض حـــال دون توثيق الصلة بين واقعه وانتاج الادبي ، فانعكست الحياة المقلقلة في لالك الانتاج واصلحة المعالم والأهداف ؛ زاخرة بمختلف الأهــــــواء والأغراض ؛ هبراة من كل صنعة والمتصال ، ومن حسن حظه أن الحياة في عصره تشبطت على بحسبو فريد في التاريخ .. أنها كانت حياة العصمامية في أوجها ؟ [3 استطاع رجل مثل تاليون أن يصعد من سمع العبل الى تمته ، استطاع أن نقهر السوى الدول ، ويحطم اشخم النيحان ، ويبسط سلطانه على ارتى دول رمانه حضاره . ، قل بلا عنديه الله يجمح الحيال معقول العتيان ، وإل فيحم كِلْ متهم بان يصبح نابليون آخر ، وهـ ل كَانَ طرَاكُ ليشـــ لـ عمهم في دلك وهو اكبر منهم همة ، وابضى عزيبة ١ لقد شاركهم في احلامهم ؛ ولكنه احتلف علمهـــم في تصميمه على تحويل حلمه الى حشقة ، ومضيه ق العمل على تبعقيق هدفه ؛ واعتداله ؛ الى طريق الوصون اليه) مستمنا على ذلك بموهبة أصيلة ، وبصيرة نفاذة ، وقدرة خارقة ، وعزيمة لا تقل .

كانت القصص والمسرحيات الفرنسية الكلاسيكة تعنى في كثير من الأحيان ينقد المحتمسع ، وكشف عبوية متجسيدها في نماذج بشرية ، وتكن ظهسور المطابع ، وتمكنها من اصدار الكتب « بالجملة » ، المحاب اكتاب بتاليف قصص تعتمد على التشسويق لجلب اكبر عدد من قراء الطبقة المتوسطة الذبن كان عددهم ينمو وقنداك بنمائها ، والذين تطبيبوا من القصص أن تهز مشاهرهم ، وتبهر عقولهم ، قبيل أن يتطبوا منها تهذيب المشاعر ، وتنقيف العقول ، ومن ثم ادار اولئك المؤلفون ظهورهم الواقسع الذي واوه رئيب الاحداث ، خاليا من كل ما يشسوق واوه رئيب الاحداث ، خاليا من كل ما يشسوق

ويثير ، واتجهوا الى التاريخ ببحثون في أغبواره عن مغامرات الملوك والأمراء ، ويصورونها صحيويرا يلميه المخيال دورا خطيرا في تعويه حقيقتهــــا وتشويهها ، وإذا كان ديليون قد أغنى الناس مبدة عن المقامرات القصصية بمغامراته شبه الحيالية ، فقد أصبح أولئك الناس بمد ستقوطه وتواريه عن مبدان المطولة أكثر تعطشا أبي خوارق الأعمال ، وأشد التماسا لها في ميدان القصص الخياسة . . . وي هذه الانباء ظهر بلراك في ذلك الميدان ، وكان بعد في شرح صماه .

كان محتاجا الى الكسب ليعيم اوده لا وابى الا أن يتحد من الكتابة مهتة ، وصور له طبش العبا اله بسيطيع نظم دراما مسرحية براحم بها مسوقوكل وشبكسبير على عرش الخود الادبى ، لقد اراد في مطلع عهده بالكتابة ان يبتدع الاية الادبية الكلاسمكية التى تحقق له المجد الادبى لاون وهسلة ، وحسب لامر لا عصاح الا إلى ارادة وموجبة ، ولم يحسب خساب الحيرة التى خدلته ، وجعلت الاحتاق مصير عمله الادبى الاول ،

له يعمله دلك الاختاق المرير على هجر القلم ب وصدفه الاحتاف الاولى امر ما يعانيه الشباب ب والمده مع ذلك لم تصبحه في الطريق الذي رسسمه لمناسبة ، فقد اضطربه الحاجبة الى الكسب ال يجارى تبار عصره ، ويلتمس المال من الرسالوارد ، ولو الى حين ، فالهمك في كتابة تلك القصص التي تعود أحداث التاريخ ، وتقليه الى قصص تثيرسو المحشة والتشوف ، .

استطاع بتقدیم هثل هذه القصص الصبیایة الی الباشرین آن بحصل علی وبح لا یحصل مؤلفی القصص المجادة علی بعضه ، ولکن ضمیره الأدبی لم یرتیح الی ذات ، وجعله یمانی فقرا تفسیا انسکی مما کال یمانیه من فقر مادی ،

هاله أن يتحدر أبي ذلك أبدرك من مهاوي الأدب الرخيص ، ويتحرف عن أوج الآدب الكلاسيكي الدي لم يمتشق ألفلم ألا ليضيف أبي تراثه آيات جديده ، ولعل ذلك هو ألدي دفعه ألى توظيف ما حققه قصصه المبدلة من مكسب في طاعية مؤلمات رأسين وكورتي وموليين، تعويضا عما أرتكه

من أثم في حق الأدب ، ولكنه أحفق في قيامه بذلك المشروع المفيد ؛ وخسر فيه ما كسبه في فيستدان الأدب الرخيص ،

بيد أن عزيمته لمصية أنت أن تسلم بالهزيمة ، ودفعته الى محاولة مداواة احعاقه بتحقيق مشروع جديد يعوص خسارته ، ولكمه لم يعسب من وراء ذلك الإخسارة المدح ،

خسر ما كان يملك من مال > ولكته فعر في نظير ذلك بمكسب أسمى من اعال ، ظفر بالحب المسوء والتحرية اللتين مكتاه بعد ذلك من كتابة روائسع قصصه المللية ، لقد غزل الى ميسدان الإعمال ، واضطلع بحرفة الطباعة والنشر ولسن له خسرة بهما > فتصيده السماسرة وتجار الورق > وبالعسر الكتب ، وانقضوا عليه فنهشوه نهشا ، ولسسم يكنفوا يسجرنده من كل « سنتيم » يملكه ، ولكنهم ما رالوا يمونه ناقبال الحظ بعد أدسره > وندفعونه الى الاستدانة > ولم يشركوه الا وهو غارق في الديون الى ترسه ،

خاص معترك الحياة الاواطع عبد على اعاجيب لم يطلع على مثلها في اعجب القصص القبالية الأخاص بنفسه القبالية الأخاص بنفسه الكائد المحائل صائدى المال اللهن ابستوا من الحيسل والمكائد الى قدامهم بمغامراتهم اما يدهل الشياعين انفسهم لال المائلة بستعين بالخيسال ليبتسدع الفرائب في قصصه وهو برى في هالم الواقع ما هو اغرب واعجب لاوتجلت له الحميقة الكبرى على حين نحاة المحلة المحمية تصوير الواقع وقائدته الله المحمية الكبرى على حين الله المحمية الكبرى على حين الله المحمية الكبرى على حين الله المحمية الكبرى المحمية الكبرى المحمية المحمية المحمية المحمية المحمية المحمية المحمية الله المحمية ومواد المحمية المحمي

اعتاض عن أبطاله الوهميين برجال المال والأعمال من تحار وسماسرة ومضاربين وموثقين ومحاسين ومعاولين وماولين وه البهم " ولم يعد أولئك الرحال في تصحمه الاعبب في أيدى المسادفات والأقدار اولكن وهو تم يهتم بتصوير خوالجهم وافكارهم في أوفات المزلة والعراغ ا ولكنه صورها وهم مرتبط سيون بمحتمهم مندفعون في لياره المنضارب ، واستطاع بمحتمهم مندفعون في لياره المنضارب ، واستطاع

بدلك أن يحقق فتحا جديدا في عالم القصـــــة الواقعية .

صور مجتمعه على حقيقته مستنهيما على ذلك نظر النسان الثانب ، ويصيرته النفاذة ، وحرصه على صدق التصوير دون أن بسمح لخوالحسب ومسقداته أن تفسد ذلك الصدق ، وبعوه الحقيقة وهو لم يلجأ الى تبرير عبوب مجتمعه دفاعسا عن النظام الذي نشأت هذه العبوب في طله ، ولكنه واج ينعب عن أسبابها الرئيسية ونعشحها في سسبيل الصدق لا في سبيل ميوله وأهواله ،

قال أحد النفاد العرنسيين في ذلك :

 ان قلب، پاراك وسمله واحساسه الشريع، النوية في الورة على نظام عمره ، قلم قصته 8 الاحلام الشائمة 8 بسلسيخ نوتران ٥ اللحب ١ -، ثعم 6 القحب هو ديكم وطيدتـــكم النستورية ، * وهو لم يكك يبدأ كتابة فسته ١ الكومية إسا الاسبانية المحتى شبيب الشكلة الاحتمامية باله بطعق بعرصها ي "سازي ترزي ختيس منه ترله 1 1 كيف پھيسسرم هارس الحبوب وملله وخاصات لبرة كنه نيأكل اقلعها يأكنفيره ؟ في علما سي دوين شاء ۽ ولکن لا يصعب کشمه ۽ ١ ويم طب جمه ان نظام دينكم في پشمره نضحي بثلاثين مليوسا من الأنفس ل سيل حميمائة أسرة صلة ، وأن لا فيعوفراطية » الاضيساد تستهناك الضمقاء ء وأن الرأسمالية الاستغلالية تجسسورد الانسان من ايعانه بالشرق، والقيم الانسانية ، وهو يقسسول كذبك اله يتبم واثحة الرمم للبعث حوبه بن المعتبع المشرف على السموط ؛ وبرى أن شبح الاشتراكية بممد في الأفق ؛ وأن حق العيش بلا عمل امتياد لا مبرد له 6 والمستهلك الدي لا يبلج مقتصب لحق غبره ٠٠١٠

واذا كان طراك قد مبر في قصصيه عن بعص معتمدات وآراء تناهض آراءه ومعتقداته 6 قانه في ابداء تقرره من بورجوازیه عصره كار یعبسور عن شعوره ورایه في غیر تناقض ، وهو لم یصسور محتمه تصویر من برقه عن بعد 6 وسسیجر مشاهداته 6 ولكن بصویر من خبره 6 وذاق منسه الأمرین 6 وتهدیت آمانه علی پدیه ، القساد وقعا محتمعه عقبة في سبیل تعقیق آمانه الدسسویة 6 ومطامحته الادبیة 6 وحظم مثبه ومعتمداته واضطره الى تلویث قلمه بكتابه الترهات التي اراد تنریها

عبها ، وحرمه ما ناق إلى كناينة من روائع الإعمال الأدية ، وندلك اشتبلت قصصنه الواقعيسة التي دنجها قلبه بعد التعتر ؛ والتي بهرت العسسائم ؛ ومهدت الطريق لازدهار ادب الحياه بعد أدب الوهم ، اشتبست على شحنة قسسسويه من الانعمالات والعراطف الجياشة رآها بعض التفاد شائبة شابت واقعية براك لاتها حمله في بعض الاحيسسان على المالمة في تصوير الواقع علل تصويره في هسسان على ودفة ،

ومما احده عليه النفاد أيضا أن قصصه لم تتعد بعدق حاصره كما بدا له .. فهو اذا استطاع بعين العدان الواعي أن يدرك دمائق مشكلات عصره ، فأنه لم يستطع أن يتبين وجه حلها ١٠ وأى اصبحلال الورحوازية الراسعالية المستمله ، وتنبأ يسعوطها وضيعها ، ولكنه ثم ير في الاشتراكية التي كانت تدق على الأبواب وجها للحلاص ، ولم يثق في قدوه

الطبقات الشعبية على أن ترقى الى المسسستوى العلمى والأدبى الذي وصلت اليه البورحوازية دون أن تتبوت بعيوت تلك الطبقة الآخذة في الإيحلال.

بيد أنه أذا كان لم يجد لأزمة مجتمعه حلا ، فقد وجد الحل لأزمته هو على الأقل، وأدا كان غيره من أهل النظر الناقب أنجهوا بنظرهم إلى أمام بحثا عن المحميقة فقد أتجه ينظره إلى حلف لا وحن إلى عهد الانساع ، وأكبر سادته الأشراف إلى حد أنه أدعى أشماءه اليهم .. بل أن قسه لم يمل بوما إلى أمراة غير أرمده قراطية ، وليسرق تصرفاته هذه حممها الا تعبير عن السمارارة من يورجوارية عصره .

واذا أردنا آن ننظر فی بعض اعبانه ، ونصعها فی میزان النقد ، فان التوفیق بصبح آذرب مبالا اذا درستا البیلة التی نشآ فیها وترعوع ، وعرفنا آثر اسرنه وأصدفائه ومفارفه فی تقسمه وقی عقله ، وهذا ما سمحاول بحثه فی مقال قال ،





بلزاك والمجتمع الانساني

تقلسم ملتسن كسرين

ترجعه بوسف عبد السباع بيّة ٠

كان ثاريخ الانسان الطبيعي ، من مده صويبة ، الموجيسيوع الانير لقى الكتاف الفوتسيين القاصين والدراميين وارباب هؤلاء كانوا يرقبون الحسن السبري فيحددون متعاسسه وتصبعون مراثبه في جميع مظاهرها متناويس الاشتخساص حديثي النعمة والنجلاء والداعرين والناس الربصين وانتساء درات الحثيمة استصنعه وقير هاتيك وهؤلاء من السبر ، واشهر سحل قدائه فرسنا في هنتيدا الصدد بنضيان سماء موسين وهولي ولادرودر ورولا ورومان ودراست . ولعن أونوريه دييلواك هو أشمن الادباء الأحساميس اطلاعا وأوسعهم وعيا واصالة واطولهم بحاء وقط قلار لمحموعته بهائله من الروابات واقصص واشراسات ، البياضوعيها العموان الشمامل (الكوميد، الإنسمانية) قدر لها أن تؤدي للمحتمع الإنسناني طااداه المالم الطبيعي العرلسني العظلم نوقون مين فرانه فون من عهد بلزالة لمملكة النصوال تكتابه الباريج الطبيعي) .. وقد اشار الي هادا اسببانه بليزاد

عسمه فی مقدمته از العه الكومیده الاستانیة حین قال: « فی اطبیعه انواع ، شریه) اجتماعه کمه صهر السواع حیراتیة . فادا کان ترفون قد تمکن آن یقدم نساس کناما

حديلًا تتصبين علم الحيوان باسرة أفالا بصبح اقبام به را من هذا الصرب عن الحنجع (السيري - لا ومن الطبيعي -مكرن نطاق هذا المصمع اوسيع فاذا من مطاف عالم الحموس. فجنن صور بوقوى لأسلا تصريرا ستنفسا اسمر على حمل علائل لما تماول طوءه ، بينما ب المسراد في المجمع سنمات کا بہار کی جاتا المالی فیکا اس لاحتماعية تحتقس احداثه لا قبل مطبيعة على احتضائها لابها تنكون من أنطبيعه والمحتمع ، وعليه فوصف الأنواع لاحتماعية هو صعف وصف الانواع الحبوانية اذا احتبا بنظر الإعسار الجنسين الذكر والانثي) ، ثم أن فليلا من بدراما محدث بين الحيوانات ، كما سدر الاصطراب ،وكن م شالك هجوم نعصها على تعصها الآخر ، أن الــــاس بهاجمون بعضهم بمصاء ولكن الإخلاف بدرجه الدكساء تحيل انتصال أكثر بعقدا ، وأذا لم يعثر ف فنيل مستى العلماء لقبضان (الحبوالية) على الاستاسة بسار من الحياة غلبته بعد ، فقد يعسم أي من التمالين سيدا من سادات الرئيما ، كما قد بتحدر أي من البيلاء ليي درد احتماعي متحط ، ثم أن يوفون وحد الحياة سهلة جدًا بــــــ الحيوانات ، والحنوان لا يمرف الفنون ولا الموم ، يسمأ الألسان وعلى حبيب المائون ويدي تبيعي النظر فيه وميان بي يجوَّاس بقال هذه واقداره وحباته عرضا فيا .

وعلى ذلك داؤه الذي أعده سبعي أن يكونه دا أوجه بعد تعدل أن ي و سباء والاشباء ، ويكلمه محتصرة الاشتخاص حتا الدينة ويا تعدل معتصرة الاشتخاص حتا الدينة ويا تعدل الحياة هي كساؤه . ويدواء الفليا مع سلامة ففريه يستراه المعتمة أم لا الدين من شبك أنه حمد ب وصفا لا يجارى عن الحياه للمرسية في العمد اللائول من القرن الباسع عشر ، فهو كثروبوني في العمد المكتوري لالحسري ، وحول رومان في الحمدورية الموسية) الشيئة ، عمل حامدا على ترويليا يجموعات وليرة عن شخصيه بطيقة الموسيلة ، منفوف للمناك على حيرة المؤرجين والقيماء الاحتماديين ، وهيئا الاير فنها سياعين على تعيير ما يجساز يه يليراك مين حادية مين وعرفها .

ان عصمه بلراك يمكن توكندها بيسر اكثر من شرحها ، وبكاد فقد حدهدت عبقر سه بحث (طروف) مسئلة هائنة ، وبكاد بجمع بعاد براك على عدم اهتمامه بالشقة ، يقول بهذا الشرب مه أميل عاقبه > الباقد اسارر وعسو الاكديمية الفرس مه فالكل متعقون على ان براد كنت بصورة رديئة ، وبسي سن حاحة لتستجمع الراي العام في هدد انقصيه ، لابه في الواقع كانب ردىء » .

كان بلوالد جامعه عاطفها لكل المعلومات الطريقة ، وبهمة السمت حجن نفسه حجلا على تدويها بعير الثمات السمي متطبيات عمله الامر اللدى جعبه بسيء الى الدوق الجديث. وذلك بعد لما لما كان بعدته في القارىء من ردود فعل بمثنا

مع جوادث قصصه وبما كان يشير اليه من معرى احلاتي أو بتبحة مرتقية .

ومع دلك ، تبعرات بسمو على احطابه الهيئة والكبيسرة بها عرف به من فوة أنمان بما نكتيه ، وهذا من لا تحتمله منان اعل عنه موهبة ، ويعود ذلك ابي أن عبعريته نظمى على كن واقصه الأحرى ،

نقد كتبت سيره حياه ين شدوارا عديده واحدث هده السير هي ما كنمه ستيفان رفايح ١٩٤٣ واندرية بيلي الموطف مدي عبر اسمه من رفايح ١٧٤١ في تور وكان ابسن موطف مدي عبر اسمه من رفاسه) ابن (طرال م محوله ابنه الى اللقب الشيل دي براله) ، اما طعولته فقسد تكدرتم بهجران والدته وتبدها له عوقد تشكى عن تك الاحوال بمرارة فيما بعد ، ولذا فليس عربا الا يصسح علم عن ممام لود دي بيربي على الرعم من شمانه وكسر عمرها ، وقد ظلب هذه المراة خبلته ومرشدته وباهدته حيى نهايه حياتها ، واول ما لمع بحمه الادبي في سنه ١٨٢٩ حيى نشر قصته (بيه شوال) ، ومعالد جمع مالا كثيرا وبدر اكثر مد حمع ، نكان عرصة لمضيفات الذاتين ،

وهما يحدر ذكر مانه لا مدام دي بيري ولا مدام هانيكانا،
ولا أيه من حليلات بلراك استطاعت تنديم حياته ويستط
عاداته ومشاريه العربية ، ومن ذيا أنه كان بنمييك ياشد
سظام الاستارض عبد الممن ، الذي كان يغارب وي
لاتمتى عشرة ساعة أو ثلاث عشرة ساعت لا بلوي

واکنه حیثما کال ینتهی من عمله شریطندور ها بسطیم غدوله من الطعام شراهه غربه ویکمنابته عالیه ۱۷ پستطیم الغاری: الکریم تصدیقها بسیهرله ، وقد استر ای دلث احد باشری کنه) (۱ ،

عرف تنحصيه بارالة بعسبه وجادسية ، يشهد عبلى دلت كل من عرفه من معاسرية حتى باشري كتبه الدسر كانوا باسقون لعاداته العربية ومعاملته في دفع لمبودات النهر ، وهؤلاء الفيهم لم يطفوا معالمة حادبيته ، ومعاتب تبعى الاشارة البه الله كان العبادي الصدوق للمديد من عظماد كتاب عصره، ومن اصدقاله الحصيمين عكنور هوغو، الذي ادلى يصوته مؤلدا قبوله في الاكتدمية العرسبية من محموع صوتين فقط ودلك في الرئين ، بن بعدم بهد لقوله عصوا في الاكترمية .

ان شعور بواك برساله الادب (المعدسة) وتركير دهنه العرب على فته بجعلاله يحتل مكانة مرموقة بين عصمساء الرومانسيين ، هذا من جهة اومن جهة احرى ؛ فارساحه لا سانج الموسوغات لميرة للعن الرومانسي ؛ كعلاء شان الحب والطبيعة ، أما مو مسوعاته فتتسول الهجاء الكلاسسكي و الكوميدي من اصراب : البحل والطبوح والتسهوانسه والعرور والمعاق ، أن بلؤاك لا نعتر فيبالحب مسيرا لعمالم والما يعترف عللا ، ومن هما يستعساءي وودروراك عتمار

بلراك رفيعا به في مجالات الرومانسية ، اما مولين فيصد به مكل سرور رميلا ملازما له ، ثم ال علراك بجلف من وجه مهم حر عن الرومانسيين المظامين اعتبال شبلان ولامارتب وهاسه ؛ لانه كان محافظا عليها في السياسة والدين محمدا بال بصاص الكبيسية والدينة ، في شكل حكومة دات سبعله سندلة موحدة ، هو وحده العلمان الرادع صد الميسون الدوسونة التي تبديها المحتمع الدرجواري ، فع منايرون او كويودج يسيحان بحيد كورة المرسينة ، فان طراك البكي الكانوليكي ، بعرف أن الفيم مهما كان شديدا يهون بالقياس إلى الرعب والاصطراب والبلية ،

وق سنه ۱۸۶۲ ، وضع بلراك : مؤلف خمسين روابه ع خطه تنصص ؛ شكل و تحوى تناجه الادبي برمته ، وم كانت هذه الحقة سرى (الكوميدي الانسانية) التي كان المعروض عيها ان تحلل المحتمع الترسني في عصره ، على أن تبورع مؤلفاته المشورة والتي ينوقع ان يكتبها تحب المعاوين السيمة الاتية " مشاهد من الحياة المحسسية بالفرد ، مشاهد من حياة الإقاليم ، مشاهد من لحيب لعسكرية - مشاهد من الحدة الإيلية ، مشاهد من لحيب الساسية ، دواسات مصنعه ، دواسات تحليلة ، و على عمين الدمني سيوات من اواحر حياته ، اعاد ياسيمراد بيد هذه لراب ، كما حول كنه من محموعة الي احرى

من من من المحكوم مدروسة ، ولكنه قد يكون تحسس لا ما د و المحروبة ، ولكنه قد يكون تحسس در ها د و و المحروبة بعد هذا المشروع ، يند ان طغراسه الا مسلم سالما بند العملة تحول دون اسات هاد الراى ، والى قدول كنمة بشير الى موضوعية لا علمية الا سامة عد من بنية كما هي في الواقع ،

وانشير من العالمين قبله عاكان كاننا حبرا سه معكرا .
وردما كان من حسن العظم ان يفكن يمشروع اا الكومبادسا
الانسانية لا في اواخر خيانه العملية عجبان يفحر تكليف
الساوين من الوقوقة حيال اتجازاته الادلية بما امارب به
من أمالة والقائمة ، وهد ما هو واقع بالقباس السبن
ا وجبي عرائدية ، القصة التي نشرها سراك في مستة ١٨٣٤
اس تماني سين من وصمها بين ا مشاعد حسن حساه

ال هذه القصة هي فصيدة ربعية شعبية تمين فساه فعه حبب لأول مرده وكنه سليم رحل المدة الله ميرك قدرها كا والقصة باحمقها خاسة من التواقص التي تمير ثناج بلزالد المدحرة والدليس على دنك أتها تتحتسي

الاقاليم على « لكوميده الاسمالية » ،

با به باید دخی راك بعد علاقات وصلات داست عباله میساند و سوات به ملتی گرین ۱۰ (۳) الاستاد روسرد ضمی کیایه استین و برای در بری در باید در بری در باید الگیمیان بر بیون بی الولایات بایداد بی باگریده العمرین ۵ وقد منجمالی بایداد بی باگریده العمرین ۵ وقد منجمالی میشد و انتخام الاحتیامی شاک بیداد بیداد در العمرین ۱۰ وقد منجمالی بیداد بیداد

احتراما لعبم الاجتماع ، كما أن ثلاثة من فصولها السمة تحمل عناويل يفصد ضها بحان احتماعية كبيره ، والمصربة لذلك امثله) : « وجوه برجوازية » و « الحب في الاقليم » و «هكذا يسمير العالم » كما يقدم الكتاب شرحا مستقيصا لاتهام بلز اع الاساسي المصب على المجتمع الرحوازى » على أنه محتمع يسبطر علية المال .

ان شخصية أوجسي هي التي تصع هداف انعصه وتكون شكنها ، أما شخصية أيبها هي التي تعطيها تكيه ومعرى . وأوجبني وحده مسقل من الطهارة التي البحرية ، عسلي حين يبقى الاحروب دون نظوء يسدكر ان شارل اشاب الجميل ، أحد لاقارب ، شاب منصبح ، كد بدل عني ذبك بالله الباريسية ، وكما بشير الي ذبك حسليه الباريسية أو كما بشير الي ذبك حسليه الباريسية أيضا ، وما أن يبرن علما الطاريء بنار أوجبني في ساومر منتخذي مولية الكثاب في الجربان ، أما أم أوحسيسي منتخذي موليه الإدبار بحث وطأة العقاد ، بدى بدلسه منتخذي ماسية وتفصيلا تحصص له مختلف أمواقف مناحن الكتاب جمنه وتفصيلا تحصص له مختلف أمواقف مناحن عرس شخصيته عرضا جليا ، ولكن هذا المحيل لاستطع عرس شخصيته عرضا جليا ، ولكن هذا المحيل لاستطع تن بلامين و بيه تبوسه ، ولكن شخصوس ثن بدهيل (مروسيس) بشيخوصة علاه ، ولكن شخصوس تعالى الموسيسة ،

ولا شت ی آن حیال بازاله که و معصحه لمراند به اندی سيطر على الفصلة كما سيطر هرسنو 👚 🕳 💮 كاري) أو فالستاف على مسرحيه . د ر ١ ان تقصله با با بدر الكام لان الله الأنا تعمل بالقياس اليماء يشير (النادم ، الرام الله در عده الى أن يواك حين أبدع شحصه عرائديه ألما أبدع ستحيه الحاصة من شخصية هارباغون التحيي الكلاسيس الذي المقه مونسر في مهزلته العطيمة ؛ البحيل ... ولكس غرائديه لسن مجرد هارياهون متجسدا في القرن الناسسيم عشر بل هو محلوق اصيل كل الاصاله . أن بنواك يتعتبر سبينه بدية . فعي خلان الثورة النسري صابع البرامين العجور أحسن سماتين الكروم في المنطقة ، كانب سناهما بعود الى يعمل الكهبة ، عشير بلراه بمراره ابي الغرائدية كان يماد شخصا مبالا الى الافكار الجديدة ؛ و الالكناب في الواقع ــ كان ميالاً في يسانين الكروم لا ولهـــــــــ السيب بعد ارتفع شأته في الدارة إساوس) والزدهر وغمه الافتمادي كوالسن يلدية (براي) على عهد بايليون وبعد عوده (هـكــه. وعلى الرهم مما ساور اروة عرائديه من شكوك ، فقسيم أتستهر بالحكمة والرصانة ء وقسد اشبار الإستاد صبهوليل دوحوز الى هذه الحقيقة عدة مرات ومن دلك قوله . ١ ان فراندیه رجل تزیه مع قسمونه ... وان م بکسن ک*ل*ان^ی ه فشموره بالبنزور لا بد له أن يضيع هياء (۴) €

ال فرائديه شحصية هرائية عظيمة من شخصيات الادب كمچايين هرلبات بين چونسن ، التي تسپرها وسيطسر

عيها رغبة وأحدة أو بازع واحد من الجنون ، الالمعجات الاولى من الكتاب تقدم لنا هذا المحلوق البارد المسوس موة أمال ، شخصه لا يرى خلاف له في أي من الاشتحاص . اما حياته فسجيند العكرة القائلة : أن محية المال هي اساس كل شر ، اطر اليه كيف يضر ابن اخيه شادل بان اساه قد ارتكب حريمة الانتحار ٥ أمم أبها الوبد ، لقد حررت ، الله مات ، بدد أن هماله شيئ أفقع من ذلك ؛ لقد حطمك . لابك لا تملك شبينًا من بمال ٪ . أثم ينشكي غرائديه يعسد لسيء ، فهو نفكر في أبوني أكثر من تفكيرة بالمال الله و وسأ ناجقًا عرابدية سوراد من الفكل ، يعنق بدراك فسأثلا ! ١٥ أي استخلاء لا يؤمنون بعيدة فانه - فالخاضر هنو كنس شيء لديهم " . م نفاقت عرابدية النبية اوجيني بأن يجفيها سيش على الحر واباء ، لابها أعطت در همها الى شاول -ويسبب وقاه ووجيه لاصراره على علم عفران اليساء ال هذا الشبخس يبنع حدا من البحل للجملة وهو على برائق البوت بحاول اعتصبات الصبيب المذهب مي بقسي السدي حسبك په ليعبله .

أما ميت الذي بسكته آل غرامديه اسلامة وبحون مم حياتهم العارعة . فهو نصيم المداع لا نسبي اللسي يه بلوال يطاقة خاصة ، سايه بعدلم حياله بدسره ، هـرى ليه او سعه المدقيق والمرابه الساملة بدقائق الاشهاد والاحوال سان فل درج من بلد اسمان ميفوي - فالك مان طريقة بمسراك المكر في الدر الداس والاماكن والحوادث كالهم حميما س الله الله في الم سعيل ما نزاه ويسمعه بدقيه ، القسمام . وهذا هو السبب الذي بجعله غير قادر عسى الواتف غالبا كما برسه ال يعص . فصلما متسلم عر بديه رسانه عن حيه ، أو يكتب شاول إلى حبيقه ، لا له سما ان بعرا اسمن بكامله ، وحين تعلد اوحيني محموعة بقودهم الدهبية لشارل من أحل البحث عن عمل في جرور «بهسته العربية ، برى عرامدية يعدو عالما من علماه النقود يتعصص كن عمله على حدة بعداية د ولما يعنين شنارين من بارسن يعدد بلراك مدلاته مصما دبها هدد الملاحظة المهمةة القد اشسرى كن يوع من الباقات) والاربطة الشبائعة في ذلك الوقب ١٠. ان باراك هو أعمق مؤرج وأع لعصره با يثير بناس اسباء بالتعامليل كانه عالم من علماء العاديات يشرح عمادات حصارة متدثرة .

وفي هلما الصدد يمكن مقارته تيردور درايرد بطراد بدار الدهة.
 فهو في الجق حد حميده الروحي كما هو ابن رولاً ودنت في روايته (الاحت كارى) .

ويلراك اعظم ما يكون تحاجا كمؤرج عناما يعوص الى غوائديه وتصفيته لديون احمه . « يعترف كل من اندريه حيد ومارتن تيرنل ان تفصيلات هذه القصية هي خسارج نظاق تعورهما معانهما يقران بحكامهاربات غرانديه » . ويعد ، هان اصرار بلزاك الساذج الاحاذ في تسجيل ادفى

صقيع...

اب الشناء الحنول يا سحن المرقين في هذا المالم يا سحن المرقين في هذا المالم وحجاره الا : اسكت في روحي بهرا من سيدك بحيمي الترقي بحسر جوليك المنجميد الضرب حيهتي بيدك الحديدية المنجمة واصلت قلبي شهيدا عنى صفحة البيماء علي شهيدا عنى صفحة البيماء

الب اسطوره الاحراق و والسروده وعليوة لفصر في ليل من صحود نشي الله في احرامي روائح احتلام العلمة بالحاس الدال الى ارتباد المحلال ، وعليان سمك در وشاكي لسم محمر بالسبد وأرسمج بحدم آلامي المحسرق في ضابة الحدام المحلف

> الحطب طلبعتال في الواقيط التستخبل الى لهت ازرق ا واجمتار التيون اعتراف الديوك واتا اشتعل في مواقيط الزمن الاستحبل التي اغتينه بلا لون ا ودرتمنا روانيخ موجينة

لو كنت حطاية لجمعت من اشتجار العابة

حالا هائلة من النبران ، واحرقت الثبناء عمادا السرطان الرهيب الذي بعمكر في الحالة كجيش من القيمالان

حد حربتي به شناء بربرنا واعطى معطف وخمسرا ، ، وبيضا خميد حرسي واستحيي قليسلا مني السراهم الاستع عها قساوه المحالب لكس ايساك ان تدخل داري وحيوبي تصرح كثعالب حائمه كطلا ، ، ، ي امسيات عاطرة حريشة

لو كتت دلس لاحيراق ربحيي جهة الموع وحبهة الصعيم

له کلب ارب لندارات بغروه تعینی شر ابرمهریر او کلت حروما آنائت احتمنی بحد دای، بکانتی عناه اسحت عنن معطف

المينية اللهبي سند الى صندي عنابه كبيدة من الحثاجي وها بدا صحيه في وليمنة الحيدة المهتمينة بعيلتي الرمن سيران العداية . .

> حیاد حربی ہا شیاء واعظمی مقطعا ہے، وبھرا میں سیاد

دمشسق سليمان عواد

التفاصيل التعملة بعالمه بسحره سحرا ونعما ، وهمة سابة المسالة تكون حوهر « وأفسية » طراك المشهور» ، النمي اليه كنب عنه الكثير والكثير حدا ، حتى أن أشد الحوادث قابلاً عوانه و بعد المسجومي عن أبواقع تبدو معقولة ، امسا بصدات بعراك بيزالد في عالم حيانه فنمشه أجمن بمثيل المكته

استعراف ينزال في عالم حياته فتبشه الجمن بمثيل البكته المشهورة: دعا الكانب جول سائدو داحد عشاق جسورج ا

سائله و فعا سر لا ابن بيته وانفه بنا و فاق احته ، اصعی اليه الشيف وعبر به عن تعربته وق الحام قاطع صدیعه قابلا « و لان دعنا تعود الی الواقع ، اتعلم من بسكون من بسب او چيني غراندنه لا «

يوسف عبدالسيح ثروة

اربيل ــ المراق

الهلال العدد رقم H الغسطس 1958

بلقيس المرأة التى بميرها سليمان وينملرق مسمسا القرابت بنلم الذكتورة بنت الشاملي،

مرت العسبود وتتابعت الاحيال ، وقصة ولقيس الروى ما تزال حديثاً يروى ماتزال تتراى سناهمال الله المنافعة الله المائمة المنافعة المن

ثم جاحت الحفريات فاثبتت وجود كشير من معالم الدنيا التي كانت مسرحا لتنك التصلة التي فاقت الأساطير

تندا القصية في العرآن ، حين ورت ، الملك ، الملك والبيوة والحكمة عن الداود ، عليستهما السلام ، ثم حباهاله منطق الطير وسيخر منطق الطير وسيخر المتقد ، مسليمان ، التقد ، مسليمان ، التقد ، مسليمان ، طائره الهستحد ،

فتوعده بعداب شهدید آن لم یقم له عفر مین فی هستدا الفیاب ۲ وساء الهدهد ، وعلم سهلیمان باشر ملکه سنا وعرشها العظیم ، وسسمع آنها

وقف التاريخ أمامها حاثر امبهورا: لقد ظل آمادا طويلة يتجساهل وجودها ويحسبنها س مبتسبةعات السمار وخيالات القصاص لكن الكتب الديسية المؤلة حافت فاعتردت بها اعتراقا صربحه چهسيرا ۽ لم يعد من السهل معه أن يهدر الشاريخ وحودها ومأذأ يجدى الإعدار وقد أضغى عليهسا ذلك الاعتبيراف السبيباوى بصبرمة

دينية ، فصحار من السعر المتزاع الإيمان بهما من قلوب الملايق الذين امتحوا يما الزل على موسى وعيسى ومحمد عليهم السلام !

وقومها يسجدون الشيمس من دون نقه لا الله الا عو رسالبرش العظيم، وما كان من و سليمان و الا انكتب البهاكتابا و طار به الهدهد الى سياء والفاه الى الملكة التي تلته في عناية، ثم قالت لا على مشورتها و و الها الملا أني الفي الى كتاب كريم و الها من سليمان وانه و بسم أف الرحمن الرحيم و الا تعاوا عسل والشوتي مسلين و

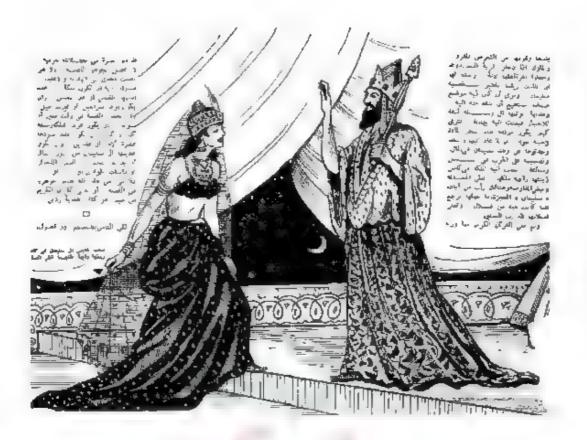
تم سالتهم الفتيا والرأى قائلة :

ه يا إيها الملا أفتونى فى أمرى ،
ما كنت قاطعة أمرا حتى تشهدون ،
قالوا : نحن أولو قدوة وأولو يأس
شديد - والاس البك فانظرى ماذا
تأمرين - قالت : الالملوك اذا دخلوا
قرية أفسدوها وبطوا أعزة أهليا
أدلة ، وكدلك ينملون - واني مرسلة
الرساون - فلما جاه سليمان ، قال :
المرساون - فلما جاه سليمان ، قال :
مما آتاكم ، دل أنتم عدين في تعرون ، ارجع البهم ، دلتاتيتهم
معا آتاكم ، دل أنتم عدين في يجود لا قبل لهم بها ولتخرينهم

وتسفى القصة القرآنية ، فتروى لنا كيف وقلت ملكة سبا عل سليبان تبقى المسالمة ، قبا راعها الا أن رأت عرضها مناك ، فقيل لها : ، أمكذا عرضك ! قالت : كأنه مر ! »

وقاد مسليمان ضيفته الى صرح معرد أم يسبق أبها أن وأت مثله : و قلما وأته حسبته لجة ، وكشفت عن صافيها ، قال : انه صرح معرد من قوارير »

هذا هو جوهر القصة كيا وردن في القرآن الكريم ، مكتملة المناصر، متسقة الواقف مترابطة الشاهدم لكن دون اهتمام بالجزئيات او عناية بالتعصيلات ، فيا كان يعني القرآن منها ــ وهوكتاب هداية ودين ــ الا موضم العبرة ومضرب لكثل وعتصر المظة والهداية : ملكة ذات حبسال وسلطان ورأىء تسبد هي وقومها الشبيس مزدون الله ء فيأبي سليمان المبي الا إن يردها عن هذا الضلال، ويست اليها على جناح طع ، يوممالة موجئة ما تكاد ذلكة تقرأ ما فيهما الكلبات القصار من جد وحبييزم وتصميم ، وترى الامر أخطر من إن تبت فيه وجدها أرتستقل فيه برأي قاطم ۽ فتجمرستشاريها وتسالهم بقوتهم وبأسهم الشديد ه مطلبين يقلك عن أستعدادهم الراجهة همقا الخطراء تاركني للملكة بعد هستاء **الكلمة الاخيرة ، فلتأمر بها شاهت ،** قهم جنسمسدها الاقوياء ورعاياها المخاصون الأمناه • تكنها تشفقهل



وقه تلا المسلمون قصة مسلميان وملكة صبأ في كتابهم الديني المجزء فشافهم أن يعرفوا مزيدا من هشه القصة التبرة

فين تكون ملكة سبا هيف التي بنت في الفرآن الكريم ذات قطنية ورأى وسلطان ، وخيرة بتدبير الملك وأساليب السياسة ؟

وما صغة هذا العرش الذي قال فيه القرآن الكريم ۽ عرش عظيم ه فاضفي عليسه سمة من جلال حين وصف العمرش الالهي في السياق نفسه بالعطبة ؟

وما مدی قوت سبأ ، رعایا الملکة الدین قالوا فی اعتداد : « تحن أولو قوت رأولو بأس شدید » ؟

وأى شيء كانت مدية الملكة، للك نبي ، تهايه وتشفق من مواجهت، بالمغالفة والمداء الصريح ا

وكيف كان صفرا الصرح المودة الذي أذهل ربيبة الفصورة الى حال الن على الن حسيته لجة فكشفت عن ساقيها اتفاء الماء عولم تفطن الى حقيقته عتى قال لها سليمان : اته صرح معرد من قوارير ؟

أسئلة جالت بخواطر كثيرينمين تلوا القصة المنزلة، وراجوا يلتمسون الجواب عنها في فضول غالب وشوق مستئار ، فكان أحل الكتاب ... من يهود الحجاز ... هم الذين تولوا ارضاء هذا الفضي ول بما أرتوا من علم بأساطر الاولين

ومن ثم واجت فى الإفق الاسلامي، فالمات شاذة ملات تصة ملكة سما باضافات وحواش دخيلة ، وأمثلات كتب التفسير بهذه الاسراليليسات التي تفسخت تفخيا أسطوريا : كانت من الجن ، أما أيوها فالمشهور عندالمسلمين أنه شراحيل ملك أرض اليمن كلهسا ، وقد ورت الملك عن أبائه وأجداده الذين تعاقب منهم على المسرش أربعون ملكا ، ثم جلست المسرش أربعون ملكا ، ثم جلست عليسه ، بلغيس ، حين مات أبوها وليس له ولد سواها

وذكروا في وصف عرشها ، انه كان ثبانين ذراعا في ثبانين،وسمكه ثبانون كـــفك ، وكان من ذهب وتضة ع ترصعهما انواعمن الجواهر ، أما قواليه فكانت من ياقوت أحمر واخشر ودر وزيرد ا

وحددرا مغر ملك بلقيس ، في قصر مأدب قسوب ستعاه اليمن ، وذكروا أن الهده، حين أتاها بكتاب سليمان ، الفاها رائدة في مخدعها بالقسر ، وقد غلفت الإبواب جميعا عليها ، فنغذ من كوة هنماك وطرح انها كانت في غفوة، فنقرها فانتبهت فزعة ، وقيل أتاها والقادة والجسود خواليها ، فرفرف ساعة والتساس ينظرون ، حتى دفعت رأسها فالقي ينظرون ، حتى دفعت رأسها فالقي كانبة عربية ، لانها من نسل ملوك حميد

اما أهل مشـــورتها ۽ فاجهنوا. عدهم : تلاثبائة وثلاثة عشر رجلاء كل واحد منهم على عشرة آلاف ا

ركان حظ الهدية المكية مزتفانين الحيال جما وقبرا ، فروى وأنها بعثت الية خمسمائة غلامأمرد عليهم ثياب الجواري وحليهن الاساور والاطواقء وغمسمائة جارية في زي الغلمان ، راكبات خيلا مسرجة بالديبساج فلتسوج بالذهب بالملجبة باعتسة ذهبية مرصمة بالجواهر * كمايعات -اليه ألف لبنة من ذهب وتضبسة -وتاجا مكللا يالدر والياقوت،ومسكا وعنبرا ، وحقا فيـــــه درة عذراه لم تثقب ٠٠٠ ۽ كبا سبت الصة من رسل بلقيس الى سايمان، المناد ابن عبرو من أشراف سيأ

ولم ثمر مبالة الاعداد بيساطة، بالمهدوا موضوع الاستحاث وأسفلته سباقا وتدما ا فانكان سليمان ليبا مين مهالفلمان والجوارى، وتقب الدرة القبامستؤيا إ وان نظر الى رسول بلقيس عسيان فهو ملك ، يهون أمره ، أما ادا بدا لطيف المحيا فهو فبي ا

وكان حفل استقبال سليمان لبلقيس عجبـــا : قيـــل انه أمر الجن قصنموا قوالب من ذهب وقضة ، رصفوا بها بين يديه ميدانا - إيام ، ومن تسلهما جاء ملوادالهبشة طوله سبمة قراسخ ۽ وجيء باحسن واليمن ا دواب البر والبحبسر ، فريطت على يمين الميدان ويساوه ، ثم قعه عسل سريره د واصطفت چنوده مثالاتس

والجن والوحش والعايد ، صحفوقا أربعة متميزة ، يعتد كل صف منها الى آخر مرمى البصر

ويتى للصرح المبرد يعد هذاكله تصبيبه من التهاويل وتفانين اخيال: فقيل أن الجن خافوا أن يعتنى سليمان بجمال بلقيس الساحر ء فيتزوجها فتمشى اليه باسرار لهم احتفظوا بهاء وعرفتها هي ــ دونالبشر ــ لان أمها جنية وقبل انهمخافوا أن يكون لاستها ولد ، تجتمع له فطنة الجن والانس، فحاولوا جهدهم أن يصدوا سليمان عن الافتتان بحسن بلقيس ، وزعبوا له إن رجلها كحسافر الدابة ، وأنّ ساقها شعراه مشوهة بالماحتسال سليبان بهسلا الصرح المرد الدي حسبته بلقيس له ، فكشفت عن ساقيها ، ناذا من أجبل النساس

واختنيت القسسة بالإعجساب التحسادل بالمجبت بلقيس بعكمة سيليمان وديبه فأسلمت معه لربه و واغذ هو يسجر جنالها القتسان ء فأحبها حبا شديفاء وتزوجهماء واقرها على ملكها ء وأدر الجن فينوا لها المصونواللصور ء وكانبزورها في الشهر مرة قيقيم عساها ثلاثة

وواضح من هذه الإسطوريات

أنها من تهاويل الحيال ، وأنها بعيدة كل البعد عن دوح القصص القرآني، مجافية الاسلوبه في البيان المعجز ، منافية المألوف صنيعه فيما يتناول من أخبار الأولين وقصص الفابرين، حيث يكتفي ـ كما قلت ـ بهوضع المبرة ومضرب المثل ، ويستهدف المهداية التي هي مناط التنزيل

وانبا زاجت هذم الإساطع لاتها أرضت الفضول المستثار ء لمسرفة تقامليل القصة المثبرة التي تزل بها الكتاب الحكيم مجملة موجزة،وخدع بها المفسرون لان من بين الذينجاوا بها ۽ پهود أســــاجوا وحسن في الظاهر امملامهم أمثال وهب بن منبه وكعب الاحبار على أن عن المسرين من الكروا تلك الإباطيل الدخيسة على الامملام ۽ ولعتوا الي خطوجة نغي تفسير و البغوى ، أن رجالا سأل عبد الله بن عتبة عماكان من أمر بلتيس بعد اسلامها ، عل تزوجها سليمان؟ فأجاب : ان ميسلغ علمه أن أمرها التهى الى قولها : ﴿ وَاسْسِبْلُمْتِ مَمْ مىلىمان تە رب العالمان ۽

مبورة النمل ، ثم عقب عليها قائلا:

ووالاقرب في مثل هذه ألسياقات:

انها متلقاة عن أهل الكتاب منها وجه
في صحفهم ، كروايات كمب ووهب،
منامحهما الله تعالى فيما تقسيلاه الى
مند الاثمة من أخبار بني اسرائيل ،
من الاثرابد والفراثب والمجاتب ،
مما كان وما لم يكن، وقد أغنانا الله
سبحانه عن ذلك بما حر أصح منه
وانفع وأوضح وأبلغ ، وف المسدد

ومع استيماد كل ما أقحم على
قصة بلقيس من أساطير ، وتجريدها
مما أضيف البها من أوآبه وغرافيه،
تبقى القصية بعد ذلك ، تفحة من
عبقريا بن روحانيته وعظره ، ومزاجا
عبقريا بن روحانيته وماديته وتتجل
وروعة جلالها ، وذكاه أنو تنها ،
نموذجا أصيلا لحواه هذا الشرق بكل
سره وسحره ، ومثالا عجيبا تلتقي
فيه الارض بالسماء ، والادميان
بالنبوة ، والحقيقة بالوهم بوالتلويخ



بلقىيىتى المِلْكَةَ السِّعِرَةِ

بقلم الأستاذ حبيب جاماتى

يتحدث الكاتب في هما التمال من اللكان اللاتي عرفن في التاريخ باسم ه باللدس ، ملكة سبأ وصاحبة سابيان الحكيم

في التوراة والقرآن

جاء ذكر ملكة مبا ورحلتها الى سليمان في كتابين سماوين هما: التوراة ، والقرآن، نقد ورد في الاصحاح الماشر من سقراللوك الاول ، وف الاصحاح الناسع من سعر اخبار الابام النسماني ، بن الوراة :

ان ملكة سبأ سيمت بخبر سليمت بخبر سليمان ، فأت لتمتدن حكمته في موكبه عظيم ، وجسال عسلة ، أطيابا وذهبا وحجسارة كرية ، واللت عليه طائفية من الاسئلة ، فرد عليها الملك المسكيم عا انتمها ودوى ظماها للمعرفة

اوراتملکة سبا حکمة سلیمان والبیت الذی بناه للرب ، وطعمام ماندته ، وغلس عبیده وخدامه وسعاته وعرفانه ، وملابسهم ، مذکرت له انها اقتنعت بان کل ما نقل الیها منسه صحیح ، وان

هناك أشياء كثيرة لم ينقلها أحسد البها ، وقد جاءت هي قابصرتها بعينها »

ودعت الملكة للملك بالسعادة والهناد ك وقدعت له الهسدايا ، ونفحت رجاله بالمطايا ، وبادلها مليمان كرما بكرم وحفساوة بحفارة لم تنم رحلت الملكة الجميلة عن لورشليم عائدة الى بلادها

وفي القرآربالكريم وردت قصة منكة سبا في ٥ سورة النمل ٧ في سياقبالحديث من سليمان وجنوده من الجن والأنس والطير ٤ كما يلي : ٥ وتفقيد الطير تقال : ما لي لا أرى الهسدهد ١٤ مم كيان من الفائيين ٤ ما لا مذبته علمايا تعديدا او لاذبحنه ١٠٠٤ لياتيني بسلطان مبين

ا فمكث فير بفيد ، فقسال :
 أحطت با لم تحط به ، وجثناك

من سبأ بنبا يقين . التي وجلات المرأة غلسكها ع وأوتيت من كل شيء ولها عرش عظيم ، وجلتها دون الله ، وزين لهام الشيطان دون الله ، وزين لهام الشيطان فهم لا يهادون ، الا يسجلوا فه اللي يغرج الخاب، في السوات والارض ، ويعلم ما تخفون وما تعلون ، الله لا هو ، وبالع العرش المظيم

 قال : سئتظر اصدقتام كنت من الكاذبين ، إذهب بكتابي هــفا فالله اليهم > ثم تول منهم فانظر ماذا برحمون

«قالت: يا آبها الملا التي القي التي التي التي التي التي التي كتاب كريم ، أنه من سليمان) والنه (بسم الله الرحن الرحيم ، الا تعلوا على والودى مسلمين)

 قالت: با ابها الملا افتوئي ق امرى ، ما كنت قاطعة امرا حتى تشهدون

 ۱ قالوا : نحی اولو توقه واولو باسشدید و والامرائیات عاطری ماذا تامرین ؟

قالت: أن المتوك إذا دخلوا قرية افسدوها ، وجعلوا أعزة أهلها اذلة ، وكذلك يقسسلون ، وأبى مرسلة اليهم بهدية ، فناظرة بم يرجع الرسلون

۵ فلما جام سليمان ، قال : اتدون علل أ. فما آتاني الله خير مما آتاكم ، بل أنتم بهائيتكم تفرحون ، أرجع أليهم فلنأتينهم بجنود لاقبل لهم بها ، ولنخرجنهم

متها أذلة وهم صاغرون

قال : یا آیها اللا آیکم یاتینی معرشها قبل آن یاتونی مسلمین ؟ ۹ قال عقسریت من آلهن : آنا آتیك به قبل آن تقوم من مقامك، وانی علیه اتوی آمین

۱۱ قال الذي عسسته علم من الكتاب: اثا آتيك به قبل أن يرتد اليك طرفك

 قلما رآه مستقرا متده ٤
 قال : هبيانا من فضيل ديى ٤
 ليبلونى الشكر أم أكمر ، ومن شكر فاعا يشكر لتقسيه ٤ ومن كفر فان ديى فنى كريم

و قال: تكروا لها عرضها تنظر الهشسيدى ام تكبون من الذين لا همندون ، فلما جاءت 6 قبل: أهكانا عرشك 1 قالت 3 كانه هو ، وأوتينها العلم من قبلها وكسا مسلمين ، وصدها ما كانت تعبد من تون (4) إنها كانت من قوم كافرين

 قبل ليباء ادخلي الصرح ا فلما راته احسبته لجة، وكشفت من ساقيها ا

 ۱ قال آنه صرح محسود من قواریر آ ، قالت آرب انی ظلمت نفسی واسلمت مع سلیمسان فی رب العالمین ۱

تقدير واستئتاج لا تحقيق

وليس هناك عدا هذا ما يؤخا ف هذا الشأن من دراسة التوراة اللهم الا أن سليمان شفف بطبكة سبأ حبا ، وجملها احدى نساله، وأنها أوحت أليه نشيد الإناشيد الدى هو أروع ما قيل في الغرل. ولم يزد مفسر و القران على ماحاء عبه عنها أكثر من أنها كسفت تلاعى بلقيس ، وأن سليميسان تزوجها ، وظل زواحهما قالنا حوالي ١٩ سنة ، وكان يذهب للقائها في مملكتها التي تقع في بلاد اليهن

فاذا رجمنا الى اقوال الورخين والباحثين ، والى ما اعتمادوا عليه في ابحائهم وتحقيقاتهم ما اعتمادوا من اعمال الحفر والتنقيب في اليمن وغيرها من البلاد التي يظن ان وغيرها من البلاد التي يظن ان الاساطير القديمة المروعة في هذه الإساطير القديمة المروعة في هذه البلاد ، فلن تخرج من هيئا كله البلاد ، فلن تخرج من هيئا كله البلاد ، فان القصية عليكة مسالما من الباريم ، وأنها حاب من البنوب ، فأما اسمها ، وانها حاب من البلد الذي حابث منه ، عالامر البلد الذي حابث منه ، عالامر غيما لا يعدر أن يكون من ميل الاستناج ، لا البحقيق ما المناسم من الماريم ، وانها حاب فيهما لا يعدر أن يكون من ميل الاستناج ، لا البحقيق من منها المناسم الله المناسم ا

يلغيس مصرية

وقد ذهب اليومسيفوس الورح الى أن ملكة سبا مصرية ، الورح الى أن ملكة سبا مصرية ، ويرى وهو يسميها « نيقوليس » ويرى أنها جابت الى سليمان من مصر أو من الحنشة عن طريق مصر ويرى بعض الورخين أن اسس المعين » الذي أطلق في اللغة المربية على مسلكة سبا » هدو تحريف الاسم « نيقوليس » .

وحاء مؤرخو الاسرائيليين بعباء پرسيغوس فأضافوا الى ما ذكره حواشى وتفسيلات ، اطلقوا فى تغبيجها لحيالهم العنسان . ومن دلك ما ذكروه من الاسئلة الكثيرة التى الفتها ملكةسبا على سليمان، واجاباته عنها . وما ذكروه فى وصف الملاقة بينهما ، مماجردها من كل صبغة روحية ، وجعلها علاقة غرامية لا أكثر

ومن هؤلاء المؤرخين من ذكروا آن بلقيس جاءت مسن بلدة « قيطور » أو « قطر » سبعني بلدة المطور ساومتها من ظاوا عافظين على أنها مصرية كما ذكر وسيفوس

باقيس حبشية

وللأحاش في الفسسرراي آخر، سع مطغ العقيده المقلصة عندهمة اد أصبح أساسا لتساريخ الأسرة المالكة في ١٠, اديس أباباً * . وقف وردت نصتها في كتباب + كم إنا جنت ا ای عجد المارك ، واطلق عليها اسم ﴿ ماكينها ٥ ء لو ا ناجئما ازب ۱ ، ومعناه ملكة الجنوب . وتلخص قصمها ـ كما وردت في هاما الكتاب ــ في أنهـــا ذهبت الى سليمان الحبكيم في « أورشليم » فأفراها بالزواج به، وحلت منه ، لم عادت الى بلادها حيث ولدت طفلا صمته فمثلبك أى 1 أبن الحكيم 1 مدوهو الاسم الذي يحمله اكثر ملوك الاحباش من قديم الزمان حتى الآن ـ فلما كبر الطفل الرسمل الى أبيمه في أورشليم ، فلقنه الحكهة والعلم ونادى به ملكا في الهيكل داسم و داود »، نم أعاده الى أمه في الحشة حيث تسوا العسرش ، أوسوى الى أفريقيا ، فظل ملوك الوسوى الى افريقيا ، فظل ملوك تركوه الى المسيحية بعد بصعب أجيال ، وما رال أمبر اطور الحنب حتى الوم يصعط بين العسابه الكثيرة طقب « الاسد المتحدد من يهوذا »

بلقيس سورية

ويؤكف الؤرجان! ميلسون ا وكامير المن المسلكة سبا كانت تقع في السوضع المسسمي الآن لا الجوف السادية السام وهو الموضع الذي كان الاشسوديون والبابليون يسمونه اللات عربيية اي بلاد المرب

وقال آخرون: أن فاسبأ على الدولة التي قامت على انقاسهما فيما بعد دولة 8 تدمن 8 ، وقد امتازت الدولتمان مان المسرش فيهمما كانت النساء تستأثر به دالها دون الرجال ، وكانت بلقيس الدهر ملكات 8 سبأ 8 ، كما كانت ملكات 8 سبأ 8 ، كما كانت ملكات 8 تدمر 8

وقد أخذ بعض مؤرخى الافرنج بهذا الراى و وأداوا في سبيل البات صحته بحجج كثيرة ، من بينها ما قيسل من العشدود على قبر و بلقيس لا ومومياتها في عهد أحد الخلفاد الأمويين

واذن تكون طقيسي سدورية ، ويؤيدهدا أيضاً مادكرهالؤرخان : « وأهل » و « باسيت » من أنهسا حامت من جبال » أدوم » ــ التي كانب تطلق على الحبال المسدة الآن في صوب شرقالاردن ؛ شرق إلسعر المبت في اتجاه خليجالمقية

باقيس زنجية

وهناك قبائل اوريقيه عدة ، تقطن العياق والعادات الممدة حول محسيرة بياسا بين روديسسبا ووزاسيك و تلعي هي أيضا ان موكب محمل عطورا وحجارة كريمة التي ذهبت الى سليمان في كانت ملكة بلادهم و وقد عادت البها وولدت بها طعلا لسليمان البها وولدت بها طعلا لسليمان نظلق على بحيرة لا بياسا لا اسما تظلق على بحيرة لا بياسا لا اسما تخر هو المراوى وهو قريب من تخر هو المراوى وهو قريب من السم لا بارب المدينة اليمانية اليمانية اليمانية اليمانية اليمانية منها الله حوده بعيم قم اوى أو

رقی جوده تعبیرهٔ مرادی او بیاسا ، مکان بدعی «ابوتونا» قیه تابا قلمهٔ مهدمهٔ بسمیها الزنوج الصادیون هناك ۱ سماوی ۵ مرادی التی سناك ۱ سماوی ۵ میا التی سنها ، ویلاحظ هنا ایضا الشبه بین کلمتی « سبا » و « سمباوی »

بلقيس ياتية !

على أن أكثر المؤرخين الذين هولون بأن يكفيس ملكة عربية ، يرون أنها حاءت من اليمن ، وأن مملكة سما كانت تقع بالقرب من مارب ، أو أن سبأ ومارب أسمان

لدولة واحدة ، بل لمديسة واحدة والدا برعبا عن عسب بلقيس البمانية جبيع ما السقنسية بها الاسائير ، وما أضافه اليها الرواة من مبندعات الهيسال ، فسنجد ملكات سبأ ومأرب من المجريين على الارجع ، قد داخلها القلق على وقوافلها بسبب السباع ملك وكان أن دهبت اليه وعقبات معاهدة معه ، على غرار ما نسمية ودار ! »

و ه مارب ه الآن قوية صغيرة تقع على مسياعة د 10 كيلومترا تقريبا الى السيمال الشرق من صنعاء عاصمة اليمر . ولم سى طبية من الانار شيء عكل الاعتماد علية من الماحية الداريجية، لمر فة المقيمة عن علاقة عساما الميكان بين يهما عن المجارة ، الوغير على المحدود ، اكوام عن المجارة ، الوغير على المحدود ، وكل بعرف باسم «هيكل بلقيس» وتل بعرف باسم «هيكل بلقيس» وتل بعرف باسم «هيكل بلقيس» وتقد الميكان هنك أنه البقيسة من قصر بلقيس المتحدود ، الماقية من قصر بلقيس المتحدود ، المتحدود ، المتحدود ، المتحدود ، وتل بعرف باسم «هيكل بلقيس» وتقد الميكان هنك أنه البقيسة من قصر بلقيس المتحدود ، ا

أبهن باقيس سليمان ؟

يتضع من هذا كله ؛ أن هناك الشهر من باقيس واحددة ؛ أو مسكة مسارة أخرى أكثر من « ملكة سبأ » وأحددة ، وأتصار كل وأحدة من هذه الملكات بدعون أن باقيسهم هي التي زارت سايمان

فاكرمها واكرمنسه و واحها واحتِنسه و فاية بلقيس منهن صاحبة تلك القصة التي محدث عنها التوراة ويحدثنا القرآن ؟

على انه لا يفوتنا أن نشير ألى ان هيالا من يفسر كلمة * سبا * بعنى * الحنوب * ، وعلى هيدا بكن أن تكسون تسميسة بلقيسي عليكة * سسسبا * بعنى مليكة الخنوب ؛ او احدى منكات الجنوب؛ ملك الزمان كان به ملوك وملكات كثيرون وكثيرات

وليس بسعنا الآ أن تشير أيضا الى ما يراه ١ دى سامى ٤ أحد الورخين الغرنسيين من أن اللكة التي يسميها العرب ١ بلقيس ١ ليست ملسكة مسبأ التي زارت سليمان الحسكيم وجاء ذكرها في التوراة والقرآن ٤ ولكنها ملسكة أحرى جلست على عرش مارب نضع مثات من السبين بعد موت سلسار ١

واخيرا ندكر أن الورخ الفرتسي

الد فريسل الدين استنادا الى

يمص النقوش التي عشر طبيها في

مأرب الناسم البقيس اليسي

المهريون القسطماء يسعونها المهريون القسطماء يسعونها المهريون القسطماء يسعونها وعشروت والور كلها لمسمى واحد عوالربة فينوساي الزهرة المريين والبابلسين والقينيتيين والماريين وفيرهم من الشعوب القدية المرين

مبيب مامالي

فصول العدد رقم 3 I يونيو 1993

بنائيات البخل في نوادر البخلاء *

ندوى مالطى دوجلاس



بعاً عن حانب كبير من كنات بيدلاه المحط من البوادر والبوادر وحدات أدبيه مستقده سالب المخى بطبق على هذه لوحدات المهج السجاساي استطامه الصعيرة micropaetic فإن عليه ندون وحدات بمعرن عن محيطها المباشرة في البداية على لأقل، وبكن عنى البحو الذي يتناول فيه التحليل البيوى هذه الوحدات بوصفها جرءا من محموعة اكاملة حاصة أن كتاب المبحلاء) لمجاحظ محرى كما هائلا من البوادر

ربمكس تعربف عادرة السحالاء موصفها وحده سرديه، مستقمة مطوى على فعل أو حدم، يكشف عن خاصية البحل عند شخص أو مجموعة من الأشحاص أو جماعة أو فقة من الناس، قد يكون لها وجود تاريخي وتجمع بينها حاصيه البحن

وعند فحص هذا التعريف بتبين لتا أنه يقوم عنى فعل بحدد دورا يحدد بدوره، هذا الفعن ويتربب عنى

* برحمه ما ي تبريز عبد المسح

دئ عدد حديد منهوم الوصفة عند يروب، يما يجعل منه علاقه لية لمعل والدور

م كس مرفولوچي سسنة من الوطائف فإل ما ليحث عده فعلا في التوادر هو المنعل، لدور لينحل العمل الدول وتتحدد الفئة المورفولوچية حسب الطابع لوظينقي الذي بنطوى علينه البادره، ولا يرجع دمك لينحدديد إلى أي فيفن (بالمعنى المسداول) كنامن في التودر، فيما سوف تتبينه هو أن أهم ما يحدد فقة التوادر هو الفعل الذي يعرف دور الشخصية

بادرة «الشيء» The object Anecdote

مقد أظهر التحليل الوطيعي وجود أسال مورفولوجيه متكرره مم يسمح بتعريف بوادر الحاحظ ومسيمها ونقاً لقتات مورفولوجية marphological وأهم هذه النسوادر با مطبق عليه قشة فالشيء، وهي تشكل العدد الأكبر من السوادر، إذ يصل عددها إلى سبع

وسبعين بادرة. وتتضمى تلك النواهر استحدام - أو سوء استخدام - شيء بأسوب غيير عادى، أو بعباية فائقة حرصا عليه والدرة النالية توضع هذه الفقة:

الوكان إذا ضرع من أكل الرأس علمه إلى القلحف وإلى اللحي فوصعه بقرب بيوب اللحل والدرّ، فإذا احتمعن فيه أحده فعصه في طبت فله مره، فلا بزال يعيد ذلك في تنك المواضع، حتى يقلع أصل اللمل والدرّ من داره؛ فيإذا في رغ من ذلك ألقاه في الحطب، ليوقد به سائر الحطب، (ص٩٩)

إن القعل الرئيسي في هده البادرة التي نظهر بخل ابن عبد الرحمى هو الاستحدام عبر العادى للرأس؛ مالدامع هنا هو الرعبة في التومير ولكن لا يتحبش لما المعل الدي يتضمن وظيفة على هذا الشكن دالما في بادره النبيء، ميروى لنا الجاحة بادود أجرى:

ووأما أبو محمد الخيراطي، على الله ين كامب، كاتب مويس وكاتب دارد س أبى داود، فإنه كال أبحل من بوأ الله، وأطيب من براً الله، وكال له في البخل كلام، وهو أحد من ينصره ويفصله، ويحتج له، ويدعو إبيه.

وإنه رآنى مرة فى تشرين الأول، وقد بكر البرد شيئا، فليست كساء لى قومسيا خميما، قد بيل منه، فقال لى: ما أقنح السرف بالعاقل، وأسمع الجهل بالتحكيم، ما فننت أن إهمال النقس، وسوء السياسة، بنع بك ما أرى، قلت: وأى شيء أنكرت ما منذ اليوم، وما كان هذا قولك فينا بالأمس؟ فقال، بيسك هما الكساء قبل أوانه، قبت، قد حدث مى البرد بمقداره ولو كان هذا البرد الحادث فى معوز وآب، لكان إيانا لهما الكساء قال، إله كان ذلك كدلك، فجمل، بيل هذه المصه،

جبة محسوة، وإنها تقوم هذا المقام، وتكون قد خرحت من الحطأ هاما ليس الصوف اليوم فهو غير جائز قلت؛ ولم القال الآن عبر آخر الصيف يتداخله ويسكن في خلله، فإذا أمصر الساس، وعدى الهواء وابتل كل شيء ايش دلك الغبار وإنما العبار تراب، إلا أنه لبعب التراب. وهو مالح، ويقبض عند ذلك عبيه الكساء ويتكرش، لأنه صوف، فتنصم أجزاؤه الحساء ويتكرش، لأنه صوف، فتنصم أجزاؤه السوس، ولهو أضرع فيه من الأرصة في المحورة الناس، وسكن العبار، وتعبد السراب، وحد المعرابة، ولكن أحر لبسه، حتى إذا وخد المعرابة، ولكن أحر لبسه، حتى إذا وخد المعراب، وسكن العبار، وتبيد السراب، وحد المعرابات في الهواء من الغيار، وغينه، وصفه، فالبسه حيثه على يركة الله، (ص ١٥ ـ ٥٨)

التملّى بيل الأفعال المتعددة في هذه التادوة علينا بتسميميس ويحب منهم، وهو الصعل الدى يطهير بخل الحرسي. هذا القعل هو التوصية الخاصة بكيفية استخدام الكساء الصوفي، وفي الواقع، هون ما يحمينا هنا ليس فعل التوصية بل مصموبها، وإذا بأهما فعل التوصية بمعرل عن الذي يوصي به فإن الفعل يكتسب فيمه أخلاقيه منحايدة ولكن محتواه يبين لما أن الموصى بحين، على نحو نحص الوظيفة مقترنة بالفعل موصى بعد وبالضبع يقع هنا المعل في فئة الشيءا، وهي الفئه التي تنتسب إليها النافرة،

ويسبن نما أن الوظيعه لا تكون بالعمرورة هي الفعل الوحيد الذي يؤدى في المادرة (وهي هما تتمثل في فعل التوصية) ثما يقتصى اخسرال الأفعال الأخرى أو حصر مهمته في إطار الأدوات البلاعبة التي تعيد التعريف فحسب، فلا يتعلب الأمر أن تتصابى الوظيفة مع السرد الروائي

يضاف إلى ذلك: أن تأدية المعل/ الوظيفة لم يتم في النادرة السابعة بن يظل في محال التقوى لأنه فعل موضى به ويطبق السمط السردي للتوصية عنى بوادر أخرى تتبع فشة الشيء 1. وقد أوضى البخلاء بأعمال عديدة من مثل تناول البقول، وتشيل الطعام بماء الزيتون (ص ٢٤ ـ ٢٠)

وعلاوه على دلك قد تكون الأقسال في تلك التوادر إما ممتلة أو عبر ممتدة، فالاستخدام الغريب للرأس ممثلما رأيه في المثال السابق يعد فعلا مشاهيا/ محدودا يؤدى بشرو في رس محمد حتى وإد امتد دلك ليصع ساعات أما التوصية بالكف عن اكتساء القومس العدوفي فهو ععل ممتد، ولذيها مثال واصح بلفعل طمند في الدرة التالية:

اقال سجادة، وهو أبو سعيد سحاده: باس من العراوره إذا ببسوا الحشاف في الستة الأشهر التي لا ينزعون فيها حيداتهم أديشوش على صدور أقدامهم ثلاثة أشهر، وعلى أكفاف أرحلهم ثلاثة أشهر حتى بكوب كأبهم له يلبسوا حصافهم إلا ثلاثة أشهر، محافه أن تنجرد بعال خفافهم أو تنقب، (م٣٣)

ويوصح أنا المثال السابق أن المعل يمكن أن يكون اعتيادياً أحياناً، ويعنى دلك أن المعل قد يمع في الماضى وفي المستقبل على السواء، وبالطبع، فإن الأفعال المعتادة قد تكون متصله أو عير متصلة، ومن المنطقى ألا تكون الأفعال الموصى بها أفعالا معتادة، وببين لما بعض النوادر كيف يخالف البحيل ما عهدماه عيبه، كالحال مع الخزامي، البحيل الذي وهب الهندايا التي أتت إلى صهوفه

وإن كنا فلمس ليونة في معالجة الفعل فإن دلك يرجع إلى يساطة اللبية المورفولوجيه لنادرة الشيء، ولا يرجع السبب في هذه الليونة إلى التنصار تلك اللوادر

على وطبعة واحدة ولكن إلى انقصال تلك الوطبغة على أية علاقات متداخعة بين الأشخاص: قالفعل الوطبغة في نادرة الشيء ينفل لد حاصبة البحل عبر طبيعة الفعل داته ولا يلزم لإنجاز هذه الوظيمة سوى وجود البخيل أو الشيء المستخدم أو الذي يساء استخدامه، ومن ثم يمكننا تناول الفعل إما بمعزل عن السرد الروائي أو بالرجوع إليه وقد يكود هذا قعلا موصى به أو متصمنا في السرد الروائي.

ولا تتطلب البنسه في تادرة الشيء، صوى وجود المخيل يمقرده، ولكن هاك الكثيم من النوادر التي تتصمن وحود أشخاص حرين معه.

قد بكول أولفك الأشحاص من مثلقى التصيحة/ لوصيه اكم حاب في بادرة لكساء الصوفى)أو شهوه عبال يمشو حرءا من خلفية الحدث الذي يتفاعل معه الهجيل بدره ارقاق ديس، ومن جهة أخرى، يبكى أن بكلة عؤلايهم بشتقيني فعل البخل ذاته لا أي المقعول به بطعني المعنوى فيمع عبهم فعل البخل، ولكن النوادر نظر بعض الإشكالات الحاصية بشعريف أنماطها المورودوجية، كما يتصح في نظال التالي؛

دوقال أبو إسحاق إيراهيم بن سيار النظام؛ دعانا جار اننا، فأصعمنا بمراً وسمن سلاء، وبحن على خوال بيس عليه إلا ما ذكرب؛ والخراساني معنا يأكل، فرأيته يقطر السمن على الحوال حتى أكثر من ذلك، فقلت لرجل إلى جبى؛ ما لأبي فلان يضبع سمن القوم، وسيء المؤكلة، ويعرف قوق الحر؟ قال: وما عرفت عنته؟ قلت لا والله قال: الخوال حواله، فهو يريد أن يدسمه، بيكول الخوال حواله، فهو يريد أن يدسمه، بيكول كاندبغ له ونقد طنق امرأته، وهي أم أولاده، لأم رأها عسلت خوانا له بماء حار، فقال لأبه رأها عسلت خوانا له بماء حار، فقال لها: هلا مسحته؛ (ص ٢٩)

وبشصح من هذه الحكاية أن قطر السنمن إنما هو فعن بمثر وظيفة وقد يقال إن المصيف بعد الصحية لهدا الصعل حيث استهدك الضيف سمنه، ومن ثم يمكننا تصبب النادرة في فثة مورفونوجية محتلقة، هي هنة الأداة! الصحية التي سوف نتناولها قيسا بعد ومع ديك، قبال الشان السباس وعبيره يض يسمى إلى فشه والشبيء، بالشل: فلو أمّا فحصما الصفة لتي تحمل من هذا الفعل تمثلا للبحل قإنبا نتسين ما هو أهم من محرد ستهلاك سمن المصيف، وينضح لنا مدى سالعة البحيل قى استخدام السمن ليدسم به حواله ومن جهة أخرى: لا يمثل السمن المهدر فيمة كبيرة، خاصة إذا مست بما ألفقه المصيف لاحتلاب الثمر والسمىء تما بدل على أب المصيف لم يتدمر مي ألفقه ولكن ما يمير الفعل هنا هو اهتمام لصيف البالع بتدسيم حوله حتى به يرفت عمله بالهاء الساحي جين الملاحقة الأحراد بسين سال الصعل/ الوصيصة بقع في فئة دايسيء، ومستحدم الجاحظ هما موضيعه «الشيء» بماثل الاستحدام نفسه في ارفاق دسي، ولو مطربا إلى هذ السيباق، من لمنطور الأدبىء وجدنا أنه يخلق عنصرا نشويفيا ويعد نبوبك عنيي الدور البتى يقوم به البحيل

أم بادره السجن فهى توضح عنصرا مهما في نقه «الشيء»، أو مد قد بطلق عليه الاستخدام الخيالي في مقابل الاستخدام الخيالي في مقابل الاستخدام الخيالي (أو عدم الاستخدام)، ولدينا الشيء الاستخدام الخيالي (أو عدم الاستخدام)، ولدينا أمثلة لهده السحة الحيالية في بادرة السمن وبادرة الكساء الصوفي وبادرة الرأس، حيث يتضمن الاستخدام العادي (أو عدم الاستخدام) بعص المالعة في الاستخدام الطبيعي بلسيء، وبتصح لنا دمت في التادره التي عكى عن ليبي

قوأم ليلى الماعصية، صاحبة المالية من المنبعة، فإنها ما والت ترقع قميصا لها وتسمه، حتى صار القميص الرقاع، ودهب

القميص الأول. ورفت كماءها ولبسته، حتى صدارت لا تلبس إلا المرفو، ودهب جميع الكماء، (ص ا ٤).

ويتبين لنا من تلث النوادر الى أسعف دكرها، أن المعل الذي يولد الوظيفة؛ سواء كان تحملها اعتباديا، اختياديا أو موصى به، متناصبا أو محداء يتصدم دائما القيام بعمل سيء ما بقصد التوفير، حبى لو كان توهر صغيلا، وهنات نادرتان في كتاب الجاحظ لا تهتمان بعملية التوهير دانها بل تهتمان بتعنق البحيل بالشيء، إذ يورى بنا عي شحص وصل به البحل إلى أقصى حد، يود حبل عبى درهم أخد يناجيه ويصمم على أنه لن يفلت من يده. وليست العصة، هن، متعلقة باستخدام أو يود استحدام لتى ، ولكن التمييز المورولوجي برحع يود استحدام لتى ، ولكن التمييز المورولوجي برحع الى ترجه أنه يناجيه ويقسم ألا يقرط هيه، فالدائم وراء السخل هو المعلق البائيء وسكما أن تتقهم عدا التعنق البائح ورصائه مؤا بإ الفيانيء وسكما أن تتقهم عدا التعنق البائح ورصائه مؤا بإ فضايا الأمعال المنادة في فئة االشيء؛

والحلاصة أن الأشياء التي يدور حولها فعل لبحيل تصمن تقاصر متعددة، وأكثر هذه الماصر عدداً هي التي تقصل بالطحام، وتمثل حوالي 120 من المجموع الكلي، ويطهر الطعام أي شكل خبير، أو نقعام مطهو، ممر أو حبوب، ويلي الطعام المبس، في هذه القلة الموقولوجية، حبث يشكل 10 من مجموع الكمي، وتتصمن الأحدية، والخف، والكساء أو القمصان أما الأربعين في المائة المنبقية فتكون من عدة أشياء بقدو لا بدكو، كالزيث والمان، حبث بشنيط كل منهنا عمى بدكرة في المائة من المجموع الكلي وهاك أشياء بقدو لا بنيعة في المائة من المجموع الكلي وهاك أشياء أحرى يمكن أن مجدها عرة واحده كالصابون، أو مردين كالمء يمكن أن مجدها عرة واحده كالصابون، أو مردين كالمء

وعيد أن نقدارك سمة أحرى لعبّه السيء وهي كيفية توزيع بوادره في كتاب الجاحظ؛ ممعظم النوهر التي يُتبع عدّه الفيّة مورعه على كل أجزاء الكتاب

وهناك جزء واحد يقتصر على بوادر «الشيءا، ويسمى هدا الجرء اقتصة أهل البصره من مسجديني»، وهو يحكى عن ناس احتمعوا في المسجد مسرد بعض بوادر البحلاء التي يمدحونها مشكل مباشر أو عير مباشر ولأن كل هذه البوادر تشير إلى «الشيء» فإنها تشمى إلى فقته،

نادرة الكرم:

دا كانت نادرة الشيءه تدور حول وضيعة واحده هال دلك لا ينطبق على عقات النوادر الأحرى، فالعقة الشائية، وهي فتة الكرمة، مختوى مورقولوچي أكثر تركيبا، تمثل مدسلة متعاقبة لوضيفين وتشمل هده المجموعة أربعا وحمسين تادرة لأى ٢٣٪ من المجموع) ونمدنا الدادره البائية يوظيفتين

اوس أعاجيب أهل مرو مد مسمعاه مس مشيختا على وجه الدهر، ودبك أن رجالا من أهل مرو كان لا يرل بحج ديبحر ويدل على رجل من أهل دهر في ديكرمه ويكفيه مؤونته. ثه كان كثر ما هيل بدلك العرابي اليب أبي قند رئينك ممرو حتى أكافشك، لتقديم إحسانك وما تجدد لي من المبر في كل مره فاما هها فقد أعال الله عراه

قال، فعرصت لذلك العراقي، بعد دهر صويل، حاحة هي تلك الباحيه، فكان عمد هول عليه مكاندة السقر، ووحشة الاعتراب مكان المروري هاك. فعما قدم مصبى بحوه في ثياب سعره، وفي عمامته وقلسوته وكسائه، ليحصرحه عدد، كسب يصبع الرحل شعته، وحوصع أنسه فلما وجده قاعدا في أصحابه أكب عبه وعايقه، فيم يره أشته، ولا سأل عنه سؤل من رأه قصد قال العرفي في نعسه علم أيكاره إياى لمكان العناع، في نعسه هلمن إنكاره إياى لمكان العناع، فسرمي

بقناعه، وابتدأ مساءسه مك، له أبكر فقال: العله يكود قد أبى من قبل العمامة، فنزعها ثم التسب، وجدد مساءلته، هوجده أشد ما كال له إلكارا، قال: العلمله أبى من قبل القلسسوة، وعلم المروري أنه لم يبق شيء يتعلق به المتحافل والمتجناهل، فلقبال: الموحرجت من جدك لم أعرفكه وترجمة هلوحرجت من جدك لم أعرفكه وترجمة هلا الكلام بالقارسية: داكراز بوست بارود بيائي منسسم، (ص ۷۷ ۲۷).

وبكى نسب الأفعال التي تمثل الوظيفة في هذه الدره الطويه عبيا بتحسص الأحدث الرئيسية بها، والدرق الطوية عبيا بتحسص الأحدث الرئيسية بها، والدرق فلي والدرق فلي والتألى في الدرق بعد صديفة يمعاملته بالمثل إلى هوه، فلاحل موارية هذا العراقي الغرصة للبعب إلى مرو، فلاحل من مسرد سره ري ويرفص صديقة السعرف عليه يرعم كر مه يستاله إليكتهف عن هويته، بل يتحسر المروري ويرعم بعسر ح بأنه من يسعوف عبيه، والأحدث الجوهرية في مده الدره هي، أن العراقي يدحل إلى دار المروري ويرعم كل ها يقعله فداروري لا يتعرف عليه ، وقد كان على المروزي الترام اجتماعي باستضافة صديقة في بيته وتقديم ما يستطيع له، ولكن يرفض التعرف ليكو عليه حق المستطافة، كما يلحأ إلى الحيدة كي لا يتعرف عليه ويهدا تكول الوظيمة الله الحيدة كي لا يتعرف عليه ويهدا تكول الوظيمة الله الحيدة كي لا يتعرف عليه ويهدا تكول الوظيمة الله الحيدة الكرمة، أو طلب الضيافة أولا وتجمها دوق وفضها ثانيا.

وما يسترعى انتاهه على هده الحكاية عكما يحدث في غيرها من لتوادر التي تحتض بالكرم، هو أن الرفض محطور حظر تاما، ويتجب المصلف البحيل كالعادة ولكن لابد عن تأكيد أن مجرد وجود المصيف وصيوفه لا يكفى للصليف البادرة من فئة والكرم الديستان ذلك وحود سلسلة من الوظالف التي سيق طرحها، وسوف تقايلنا يعض الوادر التي تتصمن وجود مصيف وضيوفه

ولكن وظائفها تعمل على تصبيقها في هلت مورفولوجية مختلفة

وبشكل ماء فإن فعل الكرم يمكن ألا بمثل أولا تعرف الطلب الذي استجده ولايا استيفاء هذا العلب، وهاك سبعة من الأحداث والطروف اللازمة التي يدفع المضيف إلى القيام يوجيه تجو الصيف، وعلى البخيل ألا يكسر السلسفة عند إحبذي العقصات دول المصريح بالرفض، ومن ثم، يمكن وصف كل نادرة وفقاً للحقة لتي انكسرت عدها السمسة، أو وفقاً لمرحمة ما في سملة الأحداث الافراضية التي تتحد فيها الوظيفة الثانية مظهرا حر للمعل وهما يلى التسلسل ختيع للأحداث

١ _ طب صمني أو صريح.

٢_ المصيف يتعرف العدب

 ۳ المضیف بشعرف ما بعثمه هذا التقلب و إلى كان بتضمن الملس أو المأوى أو كنيهجال

£ العيهات (الطعام عالما) تقدم بكمية والبرة

ص الطيبات التي تقدم دات بوعية جيدة و قد أحسن وعدادها .

ال دوفير المدخ الملاكم لتناول الصيات.

وتتكسير السلسلة في يعض النوادر في كل الحلقيات؛ ما عدا الحيمة الأوبي بالطبع . أما الكسار السيسلة عبد (رقم ٢) في تحمثل في نادرة المروري التي سيق ذكرها: حيث لا يتم التعرف عبى الضيف - وهي ظاهرة تتكرر في بادرة أشرى ، قد يبدو على السطح أنها تختلف تماما عن بادرة المروري ولكنها تتماثل معها في المدة

أما في حالة محمد بن أبي المؤمل فقد كان اكثيرا ما يمسك الحلال بيده، ليوسم الداخل علمه من غذائه . ويستسمن الانكسار في الحمه الرابعة لقديم البخيل لكميات عبر كفية من الطعام، وعير مثال على ذلك

يأت من الدادرة الحاصة بموسى بن جنح الدى كان يقدم طبقا يستطيع المرء أن يحصى حبات الأرر التي به وهناك بخل اخر كان يقدم خبراً صغيراً لمصيف ويوصى الحباز الا يقريه من الدار الإلا بقدر ما يصير المحبي وعيفا، ويقدر ما يتماسث فقطه، وفي الحلقة (٥) قد تكون الصيات وفيرة ولكن ذات توعية سيفة، فتكسر السلة كما ترى في النادرة التي يظهر فيها اليخي بحالته المرية.

أما لحلقه الأخيرة من السلسلة، فهى الحلقة الساوسة التي يحاول غيها البخيل مي يشكل ما .. أن يحافظ على طيباته من الاستهلاك، والانكسار الذي يصبب السلسلة في هذه المرحنة ينطلب اصطباع حيلة صاحبتي أو كان لتنعام يقسم بكميات وهبرة وبوعية حيدة وخير مثال على ذلك المصيف الذي أمر خادمه سير يبعن الدياب على الطعام بيعافه الضيوف، وليس مر المشتوف، وليس مر المحتولة ألة تكون الحية المتبعه ذات وقع ملاى، فقد يحاول البحين أن يقبله المناح المنطقي، حتى يستحيل يحاول البحين أن يقبله المناح المنطقي، حتى يستحيل على الأحرين تاول الطعام، ذلك يتشجيع الصيوف عبى الأحرين تاول الطعام، ذلك يتشجيع الصيوف عبى الأمناع عن الأكل كحما جانت حين طلب أحية المضيفين من صيفه أن يجهر على الجرحي ولا يتعرض الأصحاء، يقول،

وأعرص للدجاجة التي قد بيل منها، وللفرح المروع الفخد، فأما العسجيح فلا نعرض له. وكذلك الرغيف الذي قد ليل منه وأصابه بعص المرقة

وقد يبدو أن التطور المعلقى في سبطة الكرم قبد يستدعى توفر حلقات السبطة كافة إلى أن يبلغ حلقه الانكسار: ولكن السرد الروائي لا يقتصى نوفر كل تلك الحلقات، وبعبارة أخرى، إذا كان الانكسار في سعطة المضايفة يحدث في المحقة السادسة، مثلا، فإن السرد الروائي لا يستارم المراحل الخصس الأحرى بالصرورة إذ

يتم التسليم، في هذه الحالة، بوجود الأفعال التي أدت إلى وجود الحلقة السادسة عفى حالة البخيل الدي طلب من خادمه تشر الذباب على الأكل يقع الانكسار في الحلمه السادسة، ولكن السرد الروائي يتم احتراله، في هذه الحالة، ليتركز عبي المسيف الذي يحث حادمه على شر الدياب على الطعام كي يعافه الصيوف. ولكن هذا أنفعل الدي يولد وظيفة وهو اقتمال الجيلة بالإبقاء على الطعم - لي يقهم محتاه إلا إدا سمنا بوجود الحطوات المنطقية كافة، في موقف الكرم: وهو الطلب الذي يقترمن على المسيفء وتعرفه هذا الطلب الذي يعمى الطعام في هذا الصدد وتقديمه يكميات وفيرة وبوعية جيد، إلى هذا السياق حتى لو لم بدكر في السرد الروائي فإن القارئ يمترضه على نحو يضيف معني إلى حلقة الانكسار. وقد يبدو أن قعل الكرم، ثما سبق دكره، بمكن اعتباره فعلا مجرئا يشتمل على تقديم ما طاب من الطعام والخدمات، ويقتصر عبى مجرد توهير وجمة جيدة، وهذا هو الحال في معظم النوادر؛ ولكن الكريج قد يحتوى غير ذلك من الأغراص والبندقيات تقمي ألادرة المروزي الممابق ذكرها، يتنضح لنا أنَّ الصرافي لم يكن يتوقع وجبة هبئة فحسب، بل مكانا مريحا يمصى فيه ليلته. وسعن نشير هذا إلى إمكان وجود سلاسل متعددة. ولكبتا ننبين الخدمات التي ينكرها المصيف بمتابعة تعلق الثادرة وفقا لبيلسيه ما.

فغى نادرة المرورى بلمس حاجته بمأوى لأبه جناز رحلة حويلة. وكذلك الآمر في نادرة جيل، حيث يبين ما يجلاء أنه بحاجة إلى مأوى وهو عدما بلقت نظر البحيل إلى أن مطلبه يقتصر عبى المأوى، وأنه ثمل من المسراب، وشبعان من الطعام (ص ٢٤) فإن ذلك يصاعف من بشاعة البحيل عبد امتناعه على واجبه لأن الصيف لا يطنب الطعام. فعى هذه البادرة عكما في بادرة المرورى، هماك انكسار مبكر في البسيلة.

ولكن قد يحدث الانكسار في مرحلة متطورة من السدسلة، كما يحدث في بادرة أخرى تركز على المأوى

مع إقصاء الطعام. وفي هذه الحالة، يشير أسلوب الإقصاء إلى أن الموقف عير طبيعي.

وهناك نادرة أخبرى تدور حول الكرم بخصائصه المعنادة التي تعترض الطعام والمآوى، وهي نادرة محموظ النقاش التي تشير إلى المأكل و لمأوى، والتي تتساءل معها حول ما إذا كانت الحلقية قد انكسرت بالفعن أم لم تكسره فالمشكلة في المادرة ليست في استهلاك الأكل، إلى المحمل لم ينجح في أن يمنع العنيف من الاستمتاع بالأكل، وفشلت حيلته التي أفارت ضحك الجاحظ عدد المسمه الجديدة في النادرة تربضها يعقة أخرى، هي مادرة دائمجين الفنجية التي سوف نتناولها عيما بعد.

وستبين الم سبق، أنه من الجائز أن تظهير نادرة الكرم في سلامل عدة. ولكن حين تحتلف السلامل في تنكسر دائما ويتحتم حدوث ذلك لأن الوقف لا بسيندهي رفعن المنسيف، ومع ذلك، فيقد رأينا، أن المنسيت في يعض الحالاب، ويأتى المنسيت في يعض الحالاب، ويأتى الانكسار في السلسله يحيمة لا يتحقق بدونها ويعوى هما الانكسار على الوقيقة الثانبة التي أشره إليها من قبل وهي ترقص المصيف دون التصريح مذلك، وبما أن ذلك لا يتحقق إلا بالحينة، فالوظيفة الثانبة يجب أن تضمن في الحيلة، وقي بعض الحالات، كمنا أشرنا من قبل، في الحيلة، وقي بعض الحالات، كمنا أشرنا من قبل، يقتصر المص على الحيلة؛ حيث تشكل الوظيفة الأولى يقتصر المس على الحيلة؛ حيث تشكل الوظيفة الأولى الجزء الوحيد من السرد الروائي الذي يبغى التعبير عنه الجزء الوحيد من السرد الروائي الذي يبغى التعبير عنه بلاغيا ولا وجود المادرة الكرم دونها.

وهكداء فإن النوادر التي تدور حول فقه الكرما لا تختلف عن ملك التي تتبع فقة الشيء، من حيث إنها تدور حول حيفة، وتشكل هاتان القشتان معا ما يزيد عن مصف محسوعة الموادر (٧٥٤,٧) ويكاد ينصب اهتمامها على الطعام فقط

تادرة الأداة/ الضحية:

أما القتة الثالثة التي تتناولها، فتطلق عيها فتة الأداة/ الصحيه، وتقمل إحدى وستين طدوة (٢٥/ الصحيه) وتقمل إحدى وستين طدوة (٢٥) من الحيموع الكبي، وتستطيع أن نستجد تلك الوظيفة من دادرة عبى الأسوري الذي جلس مع عبيسي بسلمان الأكل سبكة فائقة السمن، فهي هذه السدوة استلب على اللقمة من يد جاره، ويحرم الآخر من طعامه، كي يرجع بالهائدة على تصنه، يعبارة أحرى، ينتقل الطعام من شخص إلى أنجو ففي هذه لفقة، تكمن الرحيمة في الفعل الذي يحدد انتقال القيمة، والأداة في المقال السبيق هو على البخيل الذي يحقق مكاسب على حساب الصحية، أو الشحص اثناني الذي الكرم، فإن هذاك عده صبوف يسابون لصعام من شرب الكرم، فإن هذاك عده صبوف يسابون لصعام من شرب الوظيفة المورفولوجة الالأداه، الصحة، وسب الكرم، الأب تظهر الوطيفة المورفولوجة الالأداه، الصحة، وسب الكرم، الأب تظهر الوطيفة المورفولوجة اللاداه، الصحة، وسب الكرم، الأب الشعاء المسابق الصحة، وسب الكرم، الأبدي الطهر الصحة، وسب الكرم، الأبدي الطهر الصحة، وسب الكرم، الأبدي الطهر الصحة، وسب الكرم، المناس ال

يمكن لوطيقة «الأداة/ الصنخية» أن شمثان في أفعال مختلفة، في إطار «الكرم» وتعرف دلك من نادرة الكندى التي تقول:

اكان الكندى لا يزال يقول للساكن، وريمه قال للجار: فإن في الدار اصراً بها حصل والوحمى وبما أسقط من ريح القدر الطية. فإذا طبختم، وردوا شهوتها، ولو بعرفة أو اعقة، فإن النصى يردها اليسير فإن لم تصعل دلك، بعد إعلامي إياك، فكفارتك إن أسعطت غره عبد أو أحة، الزمت ذلك شمسك أم أبيت وال فكان ربما يواقي إلى منزله من فضاع فال: فكان ربما يواقي إلى منزله من فضاع السكان والجيران ما يكفيه الأيام، وكان الكندى يقون العيماله، أنتم أحسن حالا من أرباب هذا العيمالية، أنتم أحسن حالا من أرباب هذا وعدكم ألوان، (ص ٧٥).

والفعل الذي يقوم به الكندى هذا الأكل من طبح السكان والجبران، وهو فعل يؤدى إلى تخور الفيحة من السكان، في مسحولة والسكان السكان، في مسحولة المساعل هو الأدافة والسكان المصحاباة. وينكرر هذا اللمط في نادرة أخرى عن يخيل خطف له والده المتوفى ألفى ألف درهم وسمحالة ألف درهم وسائة وأربعس ديناراً (ص ٢٤)، لكنه الكان لا يعارق مثاول حواله؛ من أصحاب الشرف الدين كانو يعلمونه ويحكمونه، اولم يشكوا أنه سيدعوهم مره، وأن يجعلوا بهته برهة ونشوه، المما طال تعالمه، وطالب مدافعته، وعرصوا أنه مدلك التعالم الما

وقد لا يقصد فعل البخيل من قشة الأداة/ الصحية الصبوف والأغراب بالصرورة، فقد يتجه صوب فيإدرالمائدة أو الخدم، كما يحدث في نادرة العبرى وأهم ما يميز فقة دالأدة/ الضحية؛ هو أنها تنحو نحو الإشارة إلى المال والملاقات التحارية،

والتي أمر فله فاتمة لهقة الأداة/ الضحية، تنبلي عملي التسمط الوظيقي نفسمه (ولنتمذكر أن الوظيفة مي عبلاقية عبيس/ دور) وبكنهم تعبرص أقبعبالا مخسفة، بحيث نوفر لنا حصائص فئة أخرى. فمي نوافز والأداة/ المسحية؛ السالف ذكرها تتوع الأفعال محبو الإيجابية، حيث يحرم البحيل صحيته من واحدة من الأطابب، بل ينتزعها من بده في حالات أفسى رأبي حين تظل الأدوار بلا اختلاف في لمرحلة الثنانية لتوادر والأواة/ الضحية؛ ، فإن طبيعة القعل نتعير من الإيجابيه إلى السليمة فالمحيل لا ينترع شيئا من الصحمة، ونكه لقوم بقمل ملين حيث يرفض (أو يشجئب) العطاء، كيم يتجنب مضاركة أو الإقراض ، إلح ويبدو مي بعش الأحيان كه من الصعب التميير الدقيق بين الأفعال السلبية ولإيجاسه: فالعبري على سبين المثال، يمكن اتهامه باقتراف قعل يبحابي بالتهامه الثمر بأكمله، أو يقعل سلسي، لأنه لم يعظ السمر كاملا للخادمة. من هما المعلق، يمكسا أن نتشع سببة متصلة من الأمعال ألمي

تعسم بالإيجابية التامة ومعقبها أهمال تتسم بالسلبية النامة. ومع دلت، عمى بادره العبرى ببدو عمل الحرمان حقيقيا مسموسا مباشراء كذلك الكسب العائد على البخيل، كما أن الضحبه محددة، ولكن قد نترايد المعالم السلبية للفعل في نوادر المرحمة الثانية

ولكن من باحية أخبرى، تجسد بوافر دات طابع مختلف، حيث المعل فعل سلى لأن البحيل يرفص إعراء مقلاته وإذا كان وراء هذا الرفض عدر، فسرعان ما يتحدد العالم عند المواجهه، وهي مشال احراء يعدد الأصمعي الأسباب التي يرفص بسببها «الاستقراص والاستمراص» (ص ١٨٦)، ومن بين ما قاله لمن جاء يقترض مه د دلو وهبت بك درهما واحدا، مشحت على مالي بابا لا تسده الجسال والرمال؛ (م ١٨٦))

ومن هذه الأمناة، يأتى الرفص مباشرا وأكثر مباشرة هما يمكن تقبله في بوافر «الكرم» مقليس، متابع ميجاب له عدما يحين الرفض، بل إله يحدث في بحين الأخياب، أن لا يتطلب الأمو رفضا إيجابيا لطلب شحدة، على حواسا ترى في إحدى البوافر، حيث سسمع عن محين ما ترى في إضهار المشر ويجعن البشر وقاية دول باله وكسان بعلم أنه إن جسمع بين المنع والكسر قستلة (م ١٢٢٠)

قفى هذه النادرة أصبح الرفعى دافعا لعدم العطاء، ولا يظهر الصحايا في السرد الروائي، ومن الأمثله، يبين لد أن الطعام لا يرال محط اهتمام البخيل، وهو يعش نصف عدد التوادر الحاصة البالآداة الصحية تعريبا، أما المال الذي يظهر الأول مرة بشكل كمى في هذه الفئة فنجده في ما يريد عن ثلث الوادر، وعليبا أن نصيف أن توادر والأداة الصحية مورعة بالتساوي على الكتاب،

البادرة ١١جماعية١٠.

هاك فئة صغيرة من الموادر ــ يصل مجموعها إلى عسس ــ تتشابه في طبيعتها وأهدافها الوظيفية مع الأمثلة

الأخيرة في شرحلة الثانية لفئة «الأدة/ الصحية» التي دكرماها، ويرخم التماثل الشديد بين العثنين فإن الشكل والوطيعة محتلمان، مما بحتم علينا نماولها على أنها فئة مستقلة، وسنميه، «الفئة الجماعية» لأن وظيفتها لا تتمثل سوى في مياق جماعي، والمثال التالي خير شارح

ورزعم أصحابنا أن خرسابيه ترافقوا في سزل، وصبيروا على الارتضاق بالمصبياح ما أمكن الصبير، ثم أبهم تناهدوا وتجارجوا، وأبي واحيد صهم أن يعينهم وأن يدخل في العرم معهم. فكانوا إنا جاء المصباح شدوا عينه بمنديل، ولا يزال ولا يرلون كذلك، إلى أن بناموا ويطفئوا المصباح، فإنا أطمأوه أطلقوا عيمه (ص ٢٤)

وهى هذه النادرة تتوزع وطيعه البحل على المجموعة كاخلة سيدالكان ألقاة وصحية في الد، فالرجل الذي يرفص النح أن أيسا ألهم شدوا عيته بمتليل، حتى لا الجماعة بخلاء أيصا لأبهم شدوا عيته بمتليل، حتى لا يرى ضوء المصباح، ومن ثم يعدر الصحيه، فالوظعه ها، وهى في حيز الفعل، تمد هجوما ودفاعا ابنا برنكيه مجموعة من البحلاء ، يسعون إلى مضاعفة ربحهم على حساب شركاتهم، وإذا نظرنا إلى الوظيفة من حيث هي علاقة فعل دور، فإن المشتركين في اشادرة جميعا علاقة فعل دور، فإن المشتركين في اشادرة جميعا

هذا الفعل الدى يتسم بالجماعية، والمساواة والآبة، يتسجلي لنا بوصموح في أمشلة أحمري تؤكمه انطابع المورفودوجي لهذه العنة.

ويمكن القول إن هذا الطابع يتكون اعتمادا على خصائص البحيل ودوره الدى نشكل في قشة االأدة/ الضحية اله وتستخدم في أحد المواقف التي يكون فيها كل الشخصيات من البخلاء ويصطرهم دلت إلى أن

يصيروا أدوات وضحايا في وقت واحد، تثيجة طباتعهم والظروف الحيطة يهم.

والخاصية الأخرى التي نمير تلك النوادر الخمس هي أنها توجد جميعا في فصل «أهل حواسان» من كتاب (البحلاء) ويبدو ذلك منطقيا لأنه عبد البدء بالإشارة إلى جماعة من الناس يتمتعون بصفة البحل، من اليسير إعداد سياريو مؤلف من عدة يخلاء بعد ذلك، وتعد هذه الوظيفة «الجماعية» الأسلوب الأمثل لتشخيص جماعة من الناس مثل أهل خواسات.

نادرة «البخيل = الضحية»:

تبين ثنا المقه التالية أن البحلاء ليصوا سوى ضحاياء ولذلك نسميها فئة اللبخيل الضحية، وهناك عشروك بالارة (٨٢٦ من الجموع) تتبع هذه العشة وتستمد من البادرة التابية الوطائف الخاصة بالعثة

ه كان ثمامة يحتشم أن يفخد-بجلي خوانه إس لا يأنس به، ومن رأيه أن بأكل بعص عممانه معه، فحيس قاسم الشمار يوما على عماله بعض من يحتشمه فاحتمل دلك تمامة في مصمه. ثم عاد بعد ذلك إلى مثمها، فقعل ذلك مراره حتى ضج ثمامة، واستفرع صبره، مأقبل عليه ممال: «مايدعوك إلى هذا؟ لو أردتم لكان لساني مطلقاء وكان رسولي يؤدى عيى. فلم نخبس على طعامي من لا آنس به؟ قبال: ﴿ إِنَّمَا أُرِيدُ أَلَّ أَسْخِيكُ؛ فَأَنْفَى عَنْكُ التبخيل وسوء الظن، فلما أن كان بعد طك، أراد بمضهم الانصراف فقال له قاسم: وأبن تريد؟؛ قال: ﴿قَلَا خَبَرْكُ بِعَلَى ۚ فَأَرِيدُ المزل: قبال: افلم لا تصوصاً ههما؟ هياد الكنيف خال بظيف، والعلام قارع بشيط، وليس من ابن حصن حشمة، ومرله منزل إخوانه، فدحل الرجل يتوصأ. فلما كان بعد

أيام حبس آحر، فلما كان بعد دلك حبس آحر، فاعتاظ ثمامة، وبلغ من العيظ مبلغا لم يكن على مثلة قط، ثم قال: فهذا يحبسهم على أن يحسرأوا عندى به؟ لأن من لم يخبرا الناس عنده فهو بحيل على الطعام؟ وقد سمعتهم يقسولون: فالان يكره أن يؤكن عنده، ولم أسمع أحدا قط قال: فلان يكره أن يخبراً عنده، ولم

وتنضم فته البحيل - الضحية وظيفتين: في الوظيفة الأولى يقع فعل ما على البخيل، حيث يؤحد مده شيء عادة أو يفرض عليه شيء، وفي الوظيفة الثانية، بكون رد عمل الدحيل هو الاستياء مما يقع عليه، ويعبر عن قمك بأدماله أو باعتراصه، سواء جاء الاعدراض على لمناها و بداك العدراض على

هذا التقطائم الموضائف يكشف عن الكيمية التي بغدو بها البخيل ضحية. فالوظيفة الأولى تبين لنا أن البخيل ليس أداة وإنما يقع عليه الصحل. أما الوظيفة الثانية فنبيل لنا أنه فد صار ضحية، وأنه يتعبر من ذلك ويتداحل دور البخيل والضحية في هذه القنة، فنك لأن ما يعسب البحيل والضحية في هذه القنة، فنك لأن الحدث نقبه قد أصاب رجالا كريما لما سبب له دلك الإزعاج بعبارة أخرى، تحسم حالة البخيل قيامه بدور ضحية الفعل في النادرة كما أن حالته بوصفه ضحيه تبرر يخله ويتكرر هذا النمط في بوادر مشابهة، وما يمير فلك دالكرمة بعد تطبير السرد الروائي بلوظيفة الأولى

فمن المتمارف ، في عادات الكرم، تقديم الجدى في مهابة الطعام، ولكن يصبح البحيل في مثل هذه النادرة الصحية، لأن حينه لم تنجع.

والطريف في أمثال هذه النوادر أن البخيل يتحول من الآداة إلى الضحية في السرد الروائي، كما تتحول بنية النادرة من فقة «الكرم» إلى فقة «البخيل = الصحية».

ويتكرر هذا التحول من الأداة (بالمعبى النحوى) إلى الصحية في النادرة التي يمصى فيها الحاحظ لينته عند محدوظ النقاش، التي أوردناها في فقة الأكرم، ولكن هاك ما يجعلها تدرجها الآن في فقة الكرم، ولكن هاك ما يجعلها تدرجها الآن في فئة من البخيل المصحية، ذلك لأنه حين يضحك الجاحظ من البخيل في المهاية، بعد أن يأتي عبى التمر واللبن، فهو يبتلل حطته، ومعنى ذلك أن الوظيفة الثانية في موردووجها اللبحيل عن المسرد الروائي، ولكن هاك يعص ولكم على النصر ولكن على المعموص الوظيفي في غذه النادرة برجم إلى أنها تطوى على بناء أدبى مركب.

ونلاحظ أن توادر البخيل = الصحية التنى نتخ كر في الثلث الأخير من كتباب البحيلا، إلا تشاؤل سنوى موصوع الطعام، وتدور في إطار الكرم، وقد يوجع ذلك إلى أن هذا هو الإسار الوحمد الذي يظهر عمه المحمل معدوم الحيدة، حيث تملى عليه واجبات الضيافة مجنب الرقص المباشر، عبى بحو ما تبينا في فئة والكرم،

نادرة الوعظ

هناك نوادر لا يتبادر فيها أى فعل ينم على البحل، وليست هناك إشارة إليه أو توصية به أو حتى اقتراص وجوده، مثال دلك، ثادرة إسماعين بن غروان الدى زعم أن البخلاء أكثر ذكاء من الكرماء، وراح يعدد لنا أسماء البخلاء دليلا على ذلك وتعرف من هذه البادرة أن بخل إسماعيل ليس نتيجة فعل رتكبه، وبكن لتركيته صعة البحل والدفاع عنها بوصفها حاصية مطلقه، فالوظيفه، هناء يولدها الفحل الذي يوصى بالبخل وبطلق عليها فئة الالوعظة، وأحيانا يمتدح البخل بطريقة عير مباشرة وذلك باعتداح الشروة وتصمن هذه الفئة نوادر قد يطلق

عليها توادر «المواعظة» ولكن تلمس تطور فئة الأداة/ الصحيه السلبية في هذه المرحمة

وهنا، بعد الصحل فعلا سلبيا، حيث تستقعنى كدمة «الجود» فيكون الدخل في نهاية المطاف العدقة استحسنه. ولا يصدر هذا الاستحسان عم عبارة إيحابيه تمجد شمائل الدخيل، ولكنه يبع من فعل سلبي تنبين سلبته يوسيلنين. أولا، بتعرف موقف البطل من البخل حيما ندرك موقفه السبي إراء الكرم، ويتجلى لنا موقفه من الكرم، ثانيا، عبر سببته بامت عه عن ذكر الكرم.

المورفولوجيات بوصفها نسقاه

مما يشير الاهتمام في بوادر الوعظه تطابقها في السياق والشكل مع النوادر اللاسردية الثي تأتى بأقوال عن البخل، ودلك على تحو تبدو معه توادر «الوعظ» سبخا مصغرة من بوادر ١١٤ فوال؛ أو أب تواهو الأقوال أسئلة مكيرة عبى بوادر الوعظ ومن خلاحظ أن توادر الأقبؤل تولجد يؤصمها تنويعا عبى النوادر، وتزودها بوتقات بينَ الأقسامُ التي ترصد الأفعال، فالموادر التي تنتجي إلى فقة االشيء، وقالكوم، والتي تشتحل عبي ما يريد عن نصب مجموع النوادر، كنها تدور حول الحيل التي مجدها في معظم الفئات الأخرى، فيمما عدا بوادر االوعظاء. ولم يغفل المؤلف أهمية الحيلة البالغة حتى إنها وردت في معطم النوادر، حاصة في فئة االكرم. أما موادر «الوعظ» وكدلك موادر «الأقوال»، فهي تنبعي على حجج مثيرة، ومن ثم فالحيل والحجج تمثلان تكامل الكتاب، أو عبى حد قول الجاحظ الدي يحسن التعبير عي ذلك في مقدمته

وولك في هذا الكتاب ثلاثة أنياء بين حجة طريعة أو تعرف حبلة لطيفة، أو استعادة بادرة عجية، (ص ١٣)

ويقوم كتاب المخلاء للجاحظ على ما هو أكثر من مجرد تنظيم السياق، إد تقوم مجموعة التوادر يتنظيم الأدوار

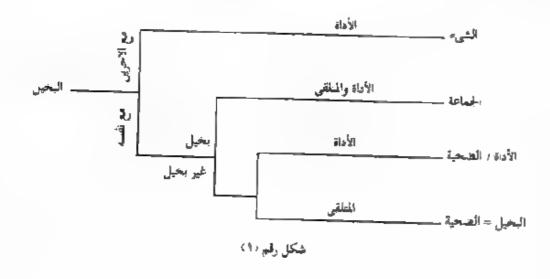
وقد سبى أن أوضحنا أنه يمكن تعريف الدور على أنه شخصية تتشكل بالفعل الذي تؤديه أو تلفزم به أو لنزع للقيام به. وبعد البحل أحد هذه الأدوار، وقد أوضح لن السياق التحليمي للفقات المورفولوجية أن عليما تعديل مفهوم الدور، فهو يمثل البخيل ذا العمل أحيانا وأحيانا أحرى يمثل الموضوع، أي أنه آداة الفعل وضحيته كما أشرنا مي قبل

ويتشايه هذا التقسيم مع التمييز الذي أورده كلود بريسول Claude Bremond بين الأداة موهدة المتلقى والمتلقى Parient ، حيث يمثل الأداة من بؤدي المسعل، ويعش المنطقى من يخضع للمعل، وإذا كنا ترى أن تعبير لأداة والضحية يصف الأدوار الوظيمية التي يؤديها البخيل في البوادر أحسن وصف، فإننا نقتسس لفظى الأده والمتنفى عن يريمون، في هذا السياق، يوصفهما فرعس مصمرين للدور الأكبر للبخيل.

وردا صنفنا البخيل، الذي أمو ألصاعل الأجاب الأجاب الكل أنواع السرد في التهاية، إلى الدورين الأسسيير اللذين يؤديهما، بوصفه لأداة والمتنقى، قوما اللاحظ الاقتصاد في الأدوار والأفعال التي يظهرها الرسم البياني شكل رقم(1).

أما علاقة السحيل بالقعل إدا كان يقوم يدور الأداة أو المتبقى ــ فتقترت يوجود الآخريل وما يقومول به في الدرة ولو تبيعا الخصائص المتكررة الكامه في دور السخيل، وأهمه الرغبة في الكسياء أمكس تقسيم العقات المورونوجية حسب هذه الخاصية أو عدا الدور، وتيما لوجود الآخريل القائمين بالقعل، وكدلك حسب حالة البحيل الذي قد يعش الأداة أو المتلقى

فالبخيل عندما يؤدى الفعل بوصعه أداة بمعزل عن الاخرين، لا يحتث صوى بالحيط المادى آمدى يحيط به: ويسعى لإحراز أكبر كسب من هذا المحيط لمادى، على المحبو الذى يولد مادوة فالشيء، وهى وجبود الآحرين، يعمل البحيل بوصفه أداة، ويسعى للكسب على حسب أفعير، ثما يولد في يعص الطروف مادرة والأداة! الصحية، أو فالكرم، ولكن البحيل في وجود الآخرين المبين ليموا مخالاً يغيير متلقيا شفعل – أى الضحية – ثما يسعر عن مادية الشخيل أما الضحية، وهى النهاية، قد تتفاعل المحيل والبخلاء الآخرون، ويشكلون جميعا يؤرة الدوره وكلما حاول أحدهم التصرف النقائي يوصعه يحملاً والمتعلق الدى يمير نادرة والجماعة،



ويسما يصف هذا التحليل البدئي العلاقة بين لعثات ودور البخيل بنقيه من حيث هو أداة ومسق، فإنه يخمق في تفسير الوظائف المورفولوجية المتنوعة الكامسة في مجموعة النوادر بحيث لا يعرف ما الذي يميز بادره الكرم، عن بندرة الأداة/ الضحية، فكنتا الفشيس نتطابق في الرسم البياني، أما كبف يستطيع البحيل طبيعته المتماسكة أن يؤدي مرة دور الأداة ويصطر في مراب أخرى أن يؤدي دور الضحية، فإن عليا لـ كي مراب أخرى أن يؤدي دور الضحية، فإن عليا لـ كي عليا العنصر هو حظر الرفص الصريح للكرم الذي لمناه في فئة اللكرم، وفئة البخيل بد الصحية، وعليا إصافة منذ آخر يتعلق بوجود موقف يستدعي الكرم أو عدمه عندما يقوم البخيل بدور الضيف في هذا تلوقف، ونقوم شخصية أخرى بدور الضيف، وبإصافة هد البعد الأحير شحصل على البحول الغاني،

الموقف

3131	اً أداة صحبه ا	الكوم
مثبق	اجماعي	البخيل = الضحية

وبما أن هي قشة (الشيءة الاسبل هناك المتفاعل مع الآخرين، فقد حذفها هذه القشة من الجدول؛ إد عنمه بعمل البحيل بوصعه أداة في موعف يخلو من المفاطر، تتوفر له حربة الأداء، ويستتبع ذلك ظهور علاقة الأداة/ الضحية وبما هو جدير بالملاحظة أنه عدما يعمل البحيل على بجب الوقوع في موقف يستدعى الكرم، كالحال في بعص بوادر الأداة/ الصحية، فإن دلك

يتحقق، حين يحتمي الموهم الذي يعتضي الكرم كما تحتفي المحاذير، وكل ما يمكن أن بمال عن مثل هده النوادر إن النحيل يحاون هيها عجنب للواقف التي من هدا القسيل حتى لايقع في المحافير. ومكن إذ وجند البحيل نفسه في موقف يستدعى الكوم، إما لأبه دعى يعص الصيوف، أو لأن الضيوف قد مروا عليه فجأة، فعليه مجسب المحظور بابتداع الحيل الني تشكل الوظيفة الثانية في نادرة الكرمة. وهناك وظيمة أخرى لموقف االكرمة: وهو موقف قد يدفع البخيل إلى موقع المتلقى، كالحال مي بادرة البحيل الصحية، ذلك لأب مخطور الدي يقتصيه موقف الكوم يصيب البحيل بالعجر، خاصة إذا كال يعتدد حيله مجديه تمكنه من استعادة دوره بوصفه أدة. ويو ليم يكن البحيل في موقف الكرم؛ لشمكن بسبب استعداده من أن يرد الهجوم بماعلية وجرأة على نحو بشحول بالموقف إلى الدرة من فقة الأهاة/ الصحية!) وحينة ألله يهتمها المحيل مكانته بوصفه أداة. أما في عواقف الى تصفر إلى الكرم، فقد يضطر البخيل لأن بصبح متبقيا نتيجة أتحرك الأحر عبده بأساوب عير لائق؛ فيعسو البحيل مناقيا نفعل بخيل آحر، على عير ما عليه الحال مي موقف الكرم، حيث تضطره امخادير إلى أن يصبح متلقياء كما يحلث في النادرة والحماعية،

وعلينا أن مشير إلى أنه لو كان كل بخس يصطر إلى تقبل دور المتلقى الذي يقرضه عليه يخيل آخر، فإن دلك يستتبع أن كل بخيل يعمل بوصفه أداة أيضا

وإذا اتبعنا ممودج جريماس Gremesian أمكننا أن تخلص إلى أن هناك تصناداً بين فنقلة اللكرم، وفنقلة الكرم، وفنقلة اللي فالمخيل له الصحية، وذلك يفعل القيود الاحتماعية التي يسمدعيها موقف الالكرم، ويؤدى دلك التصاد إلى حلق الشائمة التاسه:

الكرم؛ (في مقابل) البحين = الصحية

كما يمكن وصف اختيار البحيل للأدوار على التحو التاليء

الأداء (في مقابل) المتلقى،

وتدور هاتان الجسوعتان من السائيات المتصادة حول قاسم مشترك هو ما يطني عليه جريماس: ﴿مجرر الدلالهِ ﴿ المك يحدد الاحتيارات المتاحة بالتسبة إلى الأدواره ومن ثم يحدد الاحسيار بين الفئتين المذكورتين. و يمكننا أن نبس هذه التفاعلات بالرسم البياسي:

الأداة، وتسجت عن دلك نادرة سن ألمنا الكيزم، أسارد

فشل فيصبح هو التلقي، وتكون النتيجة نادرة من فقه االبخيل = الضحية ! .

وبإضافة البعد الأخير الذي يشمثل في عصر «الكرم» (عكس) «اللاكترم» سرسم البيناني السابق، يتبين لنا إلى أي مدي يمكننا تعريف كل وظيمة من الرظائف المورمولوجية على حدة، وكيمية إدماجها في التحليل التهاتي ويختلف هذا البعد الأحير عن المنهج الدى يقرق بين الأداة والمتلقى، في أننا لم يستمده مي إطار تقليل سردي ذي خصائص عالميه أو مجرده ذلك لأد الفتات المورفولوجية لا تظهر بقعل التحليل المهجي الذى يطبقه على بعض المرضيات الفائمة التي يمم احتيارها عشواتيا ليتم تقسيمها بعد ذلث إلى مجموعات منطمية. فإل لعقات المورفونوچية تظهر يتعرف أنجاط الوصائف المورفولوجية في النص

وسيل لما دلك، بدوره، صعوبة تعرف تلث الأمماط مي سص، لأنها بمدله حقائق تسبق كتابته، وتشكل الهبكل الذي يقام عبيه ساؤه

هوامش الترجمة *،

ه لم نترجم هوامش البحث لأنها لا تهيم سوى القارئ بأنبه أبحيهة

أولاً ، استعنا في الترجمة بكتاب البخلاء للجاحظ، يبرزت، الشركة السانية للكتاب، ١٩٦٩

ثانياً استعاب الباحثه في درستها بادنهج الذي استحامه فلاديمبر بروب Vladimir Propp هي كتابه مورفولرجيا القص الشمين ائدي كتبه عام ١٩٢٨ . وصدرت ترجمت الإنجميزية علم ١٩٦٨ عن Austin The University of Texas Press . ومرزب هو اور من درس بناه القمن الشمييء والقصود بالدوامه البنوية كيفيه تشكيل القص يوصفه متعاقبة عن الوظائف. وكانت مواسة القص الشبيي قد اقتصرت، قبل ددث، عني دراسة الوضوع والتصر والوظيمة، هو أهم إسهام أصافه يروب وهو يعني بالوظيمة مثل الشحمية وقد بخدم السخصيات ولكن الوظائف لا تختف وبدلك عرف الوظيمه بأنها ٢ تخديد قس الشخعية حسب تداول هذا المعل في تطور الحدث؛ (هوراولوجية القصء س٢٠) دلك لأنا لعب القمل تغصل عن الشخصية التي تؤديد، قإدا قاما خلاه ه اغتصب التبس الأميران عالى الفعل هو الاعتصاب، ومن ثبها قالوظيفة هنا هي لاعتصاب، وهي تظل دول تغير، سواء كان المنتصب تبينا أو حولا الملوظيمة تعش القمل ولكن يبد تجريده من القاعل القاط

Fadwa Deoglas-Multi: Structures of Avarice pp. 22-23.

فامت الباحثة بنعدين النمودج الدى اقتبنته عن يروب وكلود يريمون لابهما طبقا مبهجهما على القص الشميي، وهو سرد رواتي ممتد ويؤلف منسلة من الوطائص المنتوعة أما هي البخلاء فالتوادر قصيرة، وتقتصر على وغيمه أو وظيمتس على الأكثر في كل هوقف. لعلك يسهل تبين الدلالة الوظيمية الأي فعل بالرجوع إلى رطيعة عائلة في نعر، أخرى انظر: Structures of Avarice p. 26

بنود کے واق دلائور المسان عبان

تمهيسه :

خلف في أصل يبي ذكو ب فقال اين العرضي ب اصلهم من جياب دون ان يعين تسبهم ، وقال ابن حياب بهم حيم حيا يعم حيما يتال من بر برة قحص سلوط ، والهم خلوا يتو ول بني اليه حتى القرصت الدولة الامرية فائتمو في سليم من قيس عيلان ، وليا كان موطهم في الاصل عديهم استوطوا قرطبة لل فيما يبدو لل زمن هرشة أو ذكل موان الاقلب سيرب إذ اننا تجلسهم أول منهوريم وهو عبد الله بن هرشة يعد من إهائي قرطبة بمسها ، ولا يد أن ارتفاع شابهم من يعد حتى اصبحوا يسمون الإعمام قرطبة » ، بن تكن الى تأثل وجودهم في تلك يسمون المدولة الاموية ، مبذ فترة مبكرة استطاعوا فيها اكتساب الشهرة بإلمال والعلم حتى قيل فيهم السهم داهل بيت فيهم علم وريامة » »

إ _ جيل الجدود :

كان عبد الله بن هرثمة بن ذكوان ــ وهو أول من
تبوه به المسادر من بني ذكوان ــ من العلمـام باللغـة
والبحو ، حافظا للمشاهد والإيام ذا مروءة و فرة وعقــل
راجح ، ويبدو انه رحل في طنب العلم الى المشرق وادي
فريمنة المحح ، وقد وفي خطة الرد بقرطبة بمد عبد الملك
بن عندر وظل يتولاها حتى توفي في غزوة العبائمة مع
مصور ، سدر رمصان مبة ١٣٠٠ـ١٨٨ ، ونقل جثمائه
ال قرصة ودقى في مقبرة بني المناس ٠

٢_ جيل الابناء :

خلف عهد الله ثلاثة باء هم : ايو المعابي احمد وايو حاتم محمد وأيو حمص عمل ، وكان لكل واحملت منهم دور هلمام في شئون الحيلماة القصدئية والسياسية يترطلة -

1 ـ ايـو العباس إحمـه بن عبـد الله بن ذكـوان ـ



(1-11 - 407 / £17 - TET)

كان أكبر الثلاثة ، وقد في جمسادى الأخسرة ٣٤٣ ستدبن (ايدول) ٩٥٣ ، وحصل ثقافته يقرطبة اله لا تدكن له رحله في طلب العلم ، وكان من أكبر أساتناته القاسمي این روپ (۲۸۱ / ۹۹۲ ، الدی درس علیه چیل معن أصبحوه من مشاهع فقهاء المصراء واصحاب اللغوة بقرطبة وغيرهنا من المسدن الابداسية ، ويتكس نسان الدين بن العطيب بقلا عن القاضى عياس أن الحكم المستنصر لما ترقي (٢٦٦ / ٩٦٦) تقدم (بنب هشام للمملاة عليسة ه وتقدم خنفه يارزا عن صف النس القاسني أبو العباس ابن فكوان ، تاريا (لاسامة ؛ لصمن هشام عن هذه الوظائف: ودبك مستقرب حقا لأن ابن ذكران لم يكن حينك قاصيا يقرطبة ، وأو اليل أن الذي قدم لنصبالة على بحكم هو القامني ابن السليم (٣٦٧ / ٩٧٨ أو القامني ابن ورب المدي تولى قصاء الجماعة بمتبة نكان دلك ادق ، الا أن بن ذكوان كان حيث يباشر القصماء في فعص البلوط _ ودلك هو اول منسب شعفه ـ وانه حصر الي قرحية عسما ببعته وفاة الحكم وفقدم للصلاة عليه وفأ توفي عبد الله والد ابن ذكران (۳۷۰) ، تقده لمصور ابن أبي عامر من قصاء قعص البنوطاء (لي حطه (لوداء وكان (ستاده اين ڙرپ، قد رشحه لنشوري ۽ فأصبح الي جانب عمله في حطة الرد فقيها مشاورا ، وقد ظل يمارس الاشراف عمى تلك الحطة فترة صوينة بالابراء وهو ما يرال يتولاها يصنى عنى شيخه ابن زرب سنة ٣٨١ -

وقصى الله الكوال ما يسهر الدين وعشرين عاماً المعدور ، وأصبح بعد الاعتبار من اصحابه العاجمة العاجمة المعدور ، وأصبح بعد الاعتبار من اصحابه المقربين ، فالمصور يعلمك على مشورة بن ذكوال في تدبير كثير من شئول الدولة ، ومحل ابن ذكوال لديه عوق محل الوزراء ، وابن ذكوال رفيقه في حله وترحاله ، لا يتخلف عن أيسة غروة من غرواته وقد عصص له غرفة في قصره يعلى اليها أحر المهار ويجلس فيها حتى يخرج المصور فيماؤمنه في ما يحتاج اليه ، واحياما كان يستنقيه فينيت في لقصر الحياما على المحرد فيها حسالية في تحرب المهار ويجلس فيها حتى المحرد فيماؤمنه في مدينة في المحرد فيماؤمنه في مدينة في المحرد وكان من أول الامور النها المتحدث فيهما حسالاية وكان من أول الامور النها المتحدث فيهما حسالاية وكان من أول الامور النها المتحدث فيهما حسالاية

وكان من أول الأمور التلي أمتحلت فيهما فللاية مقهام ، حيلت عسألة التجميع في مسجد الراهرة ، وهي المدينة التي باها المصور *

وانتقل الى سكدها سة ٢٧٠ وقد القسم الفقهاء في هده المسألة فريقين فريق افتى بجواز اقامة الجمعة في المسجد الجديد _ اهدفة الى اقامتها في جامع المديدة وقرطبة _ وفريق أفتى بأن الجمعة لا تقام في مصر واحد في جامعين ، وقد وقف القاضي ابن رزب في هذا ضد رقبة المصور وسائده في موقفه فقهاء كثيرون منهم الاصيبي وابن المحدور وسائده في موقفه فقهاء كثيرون منهم الاصيبي وابن وابو جاتم ، وغيرهم ، واحد فريق آخر من الفقهاء فيهم ابن المطار يجمعون في مسجد الزاهرة ويحيدون المسالاة بعد دلك ، يتقون بهذا غصب ابن ابن عامل ، ورغم المسلاة المصور اشتد يعد وفاة ابن رزب على من ذكر التجميع مثل ابن واقد واصبغ بن الشرج فأنه رضي من ابتي ذكوان ان يتمسكا بما رأياه صواباء فكان اذا احتاج اليهما دعاهما بعد القصاء الصلاة *

ومن السهل أن تدرق باذا استعلاع ابو العباس ابن ذكورن أن يكسب دات الثقة الكبيرة لدى المصور ، أذ ليس السر في دكائه وسد د رابه وحسب ، بل في طبيعته المتعقفة الني ابت عليه أن يستعل تلك الدائة لقصده مآربه الذاتية، وفي لماقته كلما أر د أن يحمل المسهور على قصاء حوائج الدامن ، فأنه لم يكن يتخد التصريح طريقا ألى دلك بل هو يومىء ويمرض تعريضا كالمكر أو المستحس ، « حتى قبل أنه ما سأله قط ، على مكانته منه ، حاجة لنفسه ولا لعيره بتصريح مع كثرة ما الشصب على يديه من حوائج لعيره بتصريح مع كثرة ما الشصب على يديه من حوائج الداس » -

وقد مكنته تملك الطريقة وهده المكانة من أن يكون تاجيما دائما في التنوية بمن يزيد ان يتوه به ، وفي العشن. ممن لا يريد له أن يكون ذا شأن أو حظوة في الدولة ، وكان ابو العباس قد أصبح قطباً يجدب اليـــه عددا كبيراً من الإصبيا بالدين تنقوا دملم غلى يديه ، وجرب على عطة شیجه این زرب کان یری ان تقدیم اصحاب الکمایة ـ بما لديه من جاه ــ اثن تستدعيه المسلحة العامة والحاصة على السواء ، فهو الدي ثوه بأحمد بن الحكم العاملي (٣٩٠ / ١٠٠٠) حتى جعل المصور يوليه قمناء طليطنة ، وهو الدي قدم يعيي بن همر بن مايل (٢٠١ / ٢٠١٠) الى الشورى ، وكان صديقا آل ذكران ، وهو الذي قام بتنبيه ا بن ابني عاس الي مكانة (بن الحشاء (١٠١١/٤٠٢) **وكان** ابن يكن اين زيدون والد الشاعر من اصحابه ، ولا يستيعد ان يكون بال منصب المقيه الشاور بتنويه منه، واليه يرجع المصبل ايضاً في الشويه بأبي عمر المكدي وأبي المطرف بن الحمار (۲۲۲ / ۱۰۲۱) وعيسى بن معاوية ومحمد بن عمر بن العامل (٤٠٠ / ١٠١٠) أما مناوثوه فأبرزهم بن العطار ، وكان ينطوي عنى عجب وشكاسة خنق ، عقام ابن ذكوان بالمصن منه ، وتورمل بين العطار في أمور. غصبت المصور واثارت طيده فقهاء آخرين ا

وقي تلك المدة ثارت بقرطبة أمور جدالية استحدث بعملها المقيه ابو بكر بن موهب الحصار القبري (٢٠ ق / ١٠١٥ منها اثات دبوة الدساء وان مريم كانت دبية وان أحسر الا يمكن ان يكون محددا ، وانقسم المشهاء اراء هده لمشكلات في فريقين يتنارعان بشدة ، مما أصطر ابن أبي هامر الى ان يسهي القبري وجماعة ممه الى المدوة ، رغم ان ابن دكوان كان من اشين ابدوا القبري ، اد كان لابن دكوان فيه رأي حسن ، فهم يقدمه عدى فقهام وقته ومدى نفسه ويرخب في دمائه ، والقبري يعرف حقه ويشي عليه "

وعدى ثر وفاة بن برطال قاضي الجماعة ، وهو حال المصور ، عين للمصور بن دكوان في مكانه ، مسع تنقيمه بقاصي القصاة (بدلا من قاضي الجماعة ، ودلك في 14 محرم ٣/٣٩٢ ديسسس (كانون الاول ١٠٠١) ،

وكان هدا تتويجا للمكانة انعالية التي كان يحتلها في الدولة وقد استمر في منسبه هدا حوال العبرة الباقية من عهمت المصور ، ثم هها اينه لمطفر عند للمك حتى ٣ ذي الحجة سنة ٢٩٤ / ١٠٠٤ وفي فصور ذلك فنج ابن الشرقي وكان صاحب المبلاة ، فجمعت الحطتان لاين ذكران فرة جمادي الاولى ٢٩٤ / ٢٥ ديرين (شنامه ١٠٠٤ وحافقه «برجل على سبرته الاولى في الشويه بأصحابه والمصن من معاوليه قبن الدينشميهم برهايته ابو بكر محمد بن عيسى المعروف بابن رويع (أو رويعة) ، فقدمه لمظهر الى قضاء سببة بارشاد ابن ذكوان اليه وهو الذي الاح للمقرىء الاندنسي مكى بن أبي طائب (٤٣٧ / ٤٤٠) الطبريق (في الشهرة ، فقد عاد مكى الى قرطبة سنة ٢٩٢ / ١٠٠٣ ايام المظفر فلم يأبه په احد ، حتى تنبه له اين ذكوان د فأجلسه في المسجد انجامع فنشر علمه وعلا ذكره ورحل اليه أنناس ء ومصنى اين ذكران أيمنا في النصن من خصمته اين العطار ء وخاصة حين زاد شأن بر دكوان عنوا ايام لمظمر فازدادت غصاصة ابن العطار ٠

وأسبح بناءكوان بعداوقاة المصور ملازما للمظفو كما كان ملازما لابيه من قبل ، فهو يرافقه في العزوات كما يرافقه في يعض تنقلاته في قرطبة وبراه في أحدى المرات ير فقه لريارة الشيح الراهد ابي ايرب لقريشي ، وهر جليسه في المقصر وصاحب الرأي والتدبير وقد ظل محتمظا بهده المكانة الى أن صطدمت براهته باثرة ورين الدولة عيسى بن سميد المعروف بابن القطاع ، أذ اشترى الوزير صيعة بن أحد أبناء ابن السبيم ، فحكم القاصى يفسخ البيع لان البائع كان سفيها ، فمصنت أوزين من ذلك وأخدد ينحين بعرصنة لتعبير قلب لمظمن على قاشني القصناة وكان (دورير قد أوجد بجشمه إلى التملك كثيرًا من الماوئين، الثموا حول طرفة الصنقابي احد فتيان المطفو ليقاوموا طمنان ثقود الوريق ، وكان ابن ذكوان ذا منولة كنية عند طرفة ، ولما غلا شأن هذا الدمتي وصدر اليه الامر والمهي عطل حال ا'ورير ، وخاصة حين كان المظم ر يعاشي من مرش أدريه المراش اشهرا فعما ايل من مرشبه وجد طرقة قد تصرف في كثير من الامور دون اذن منه ، قتفير عليه وحسمه وأعاد لدورين ابن القطاع مكانته السابقة، فسنحت

ومرحمة للورين كي يستقم من ابن ذكوان ، فأيلم المطفر أن دبن ذكران واخاه كنا صنامين مع طرفة ، فصرف ديو المباسي عن المقمناء والصبلاة كما صرف الدوه أبو حاثم عن المطابع ،

يقي ابو العباس فسعة اشهر معرولا عن القصاء وحل محنه في القصاء ابو المسرف عيد لرحين بن محمد بن فطيس ، ٢ ٤ / ١٠١٢) وكان رجلا معروفا بالصلابة في العق ، وقد شهد له ابن حرم يآمه كان واحد زمامه في جمع الحديث وروايته ، وشمت ابن العطال الحسم الشديم بما حل بابن دكوان ، قد صل على ابن فطيس بهنته بالتصب قائلا

« لجمد به الدي سلبها كسرى والنسها سراقية ، ومردها عن أهل الكثير والبهل ، وبمسها في أهل المسلم و لمصل » ، ولكن يبدو انه لم تمعى لا مدة يسيرة حتى وجد ابن العظمار ان ليس لدى القاصى ما يؤيسد تذك عدماسة ، بما اصطره أن يقول من بمد « عدو عاقل حير من صديق أحمق » ، ولم يكن يشارك ابن انعظار كثيرون في شماتته يابن دكوان ، يل كان معظم من عرفوه يحسون بلاست الشديد لعرله حتى « من القصاء اليه » كف يقول بقاصي عياس ، قما لث لمظفر ان أماده إلى منصله ، فعل يتول القصاء والصلاة حتى الدامس من جمادى الأولى سنة ١٠٤ ، عندما تمرش هو واسره للمحمة أ وذلك ما سيجيىء الحديث هنه تمرش هو واسره للمحمة أ وذلك ما سيجيىء الحديث هنه قي موصعه) *

وقد صبب المجولاي الساس عددة تخلص المظفى من وريره بن التطاع وقتله وخلاصة ما حدث ان ابن القطاع حاول القيام بالقلاب على المظفى ، بالاشتراك مع هشام بن حبد البدار بن الساصر الاموي ، واحد رجالا للفتك بالمظمى، وقد تسرب خبر المؤامرة الى أبي حاثم ابن دكوان، وكان يومئد قد أعيد الى المطالم لدى عردة اخبه الى المقساء، مم يعطىء ابو حاثم في نقل لخس لى المطمى ، وقيل ان با حاتم ثم يخبر المظمى بنقسه ، و بما افضى باحد الى فقيه فقيه كان با مبرلة عند الرلفاء ام المظمى فدخل الفقيمة عليه واخبرها بجلية الامر، فأسرعت في ابلاغ ابتها بدلك، واكدت على صرورة قتل ابن القطاع ، وكان لدور ابي

حدثم في عدد الحادثة اثر في نفس بن هبد الجبار الذي الصبح ينفر من ايني ذكوان وصنعر الحقد لهما *

وبيد ذهاب لوزين أصبحت أبور الدواسة تجسري بجست رأي أبي العباس ولا يتم منها شيء الا عن مشورته، ولما توقي المظمر ، ر ٢٩٨ / ١٠٠٨ وخلعه أحسوه عمد الرحس شنجول المنقب بالناصر وبالمأمون يقبى اين ذكوان عنى حاله من الرفعة وراده شنجول حطة الورارة فأصيحت كتبه تصدر مبدوءة بهده العبارة وامن الوريس قاخسى القصاة ۽ وبدلك جمع ابو العباس بين لقبين لم يجتمعه لاحد قبله ، وبعد شهر ونصحه من ولاية شنجول أحد عدا يسعى سائ الخليمة عشام المؤيد للحصول عنى ولاية العهد سمسه ، ودنك كان يعني تعويل العلاقة من الامويين الي المامريين ، وكان دلك الطموح الارعن فتحا لباب المتن المتعاقبة التي بجم عنها روال اندولية العوية وتعسدن بوحدة الاندلسية، قماد كان موقف أبي العباس من معاولة شبچول ؟ ان ارتباط بنی ذکسوان بالعامریین بعسکن ان يسعف على القول بأن و الوزير قاشي الغماة ، وجد بمسه مندفما لنقل الخلافة اليهم والبحكم متصنه واوابدا بحكم حماسته لتحقيق ذلك ، نجد توقيعه عنى العهد من هشام اشتجول في رأس التوقيعات ٢

الا ان مسألة لا يتم فيها القطع بهذه السهرأة ، دلك لان الروايات التاريخية منذ هده الحادثة تسير في خطير متعارضين عبد العديث عن المراقب والميول السياسية لدى ابن ذكران ، قاما أحد هدين العطين فيندو انه يمثنال رأي بمصن أتصار الامويين ، وقيه أرائه لمواقشه ، وأما الثامي قيبدو ان اصحابه من أصل بربري ، وهو يعيل الى بسويغ مواقفه ، الاحين تصطدم مباشرة مع مصالح البرير في فتوة المتلة ، ومشرأ في الحلة السيراء لابن لايار ه وجد في ذلك السمى الحبيث (أي تحويل الخلافة الى شبيول) تيو الساس ان ذكوان القامني وابو حقص ابي برد الكاتب حتى قال فيهما ابن ابي يريد للمتري اقد باقسيا الدين يعد عمد ان این ذکوان واین بسرد حفيد شنجله وأللى فهلد وعاسدا الحسق د اقساما وروى الرقيق في كتابه عن محمد بن يعلى الزماتي

_ وكان في البندية من اصحاب شنجول ثم تحلي عنه ما يلمه ان القاضي ايا الساس اين ذكران ۽ كان يتبرآ من عبد لرحس (اي شبجول) ويقسقه ويكره ويستعظم ما يدعو الناس اليه من قتال جماعة المسمين بقرطبة ، وهاتان أروايتان رغم تدرضهما دخلبجري متكامعتان لانهمنا تشميرات الي سرجلتين السابقة ولاحقة ، فعني المرحلة الاولى كأن بن دكوان متجمسا للقل ولاية المهد الى شنجول ، غير مقدر ستالج للترتبة على تلك المطوة المطبرة ، وفي المرحلة الثالية وجد نفسه مع شنجول في قلمة رباح ، بينما ابن علد الجيار يعن الثورة في قرطبة ، وشبجول يريد أن يتحرك بجيشه لاحماد الثورة ء فتتصبح حطورة الوضمسمع بدورير قاضى القصاة ، ويندأ بالتبرؤ من هبد الرحس خصبومت بعد ان حرق مدئ استهتاره وفسقه ، ولدا طهو يكر ان يتحول الجيش لقتال وجماعة المسلمين بقرطبة ، ويحلو به محمد بن يعلى الرباتي يستطلع رأيه ، فيجد البقارب بينهما شديدا ، ويأخد القاصى عهدا على أبن يعلى الا يقاتل عن شنجول لا هو ولا أي واحد من زمأتة ، ويندو على القاصي السرور صدما يعده اين يعلي بالوهام يعهده ويبعض أكثل النوير عن شنجبول لا وهلم عظلم جيشه _ ويعردون الى قرطبة ، ويعود ايصا الناضى ابن دكوان مع وجوه الصقالة العامريين ووجوه الاندلسيين ء وشبجول يمتقد أن القاصبي لدى هودته سيأخد له لمائا من ابن عبد الجار ، ولكن القاضعي بدلا من دلسك يحملها ر امام ابن هباد الجناز لـ حملة شاديدة على شتجاول بستنكرا لفعله ٠

وقتل شبجول واستتب الأمر لأين عبد الجبار الذي كان يصدر حقد، لابن ذكران لأسباب صها (1) موقف أخيه أبي حاتم من كشف المؤامرة أيام بن المتعلّ ع (ب) وشدة ميل أبن ذكوان لي المامرية ، وعدا يمني الحرافة عن بني أمية (جد) ويعمى أحكام قصائية (جداها للم باضها أبن عبد الجبار ويبدو أن وقمة أبن ذكوان بصارمة منتب بالمهدي ويويع الخلافة الا أن مشام الماضي عبد أهل قرطمة حال بين المهدي وبين المتملي به فاكتمى يأن اسقط عبيبه لقب قاصبي القضاة وعسماه و قاضبي يأن اسقط عبيبه لقب قاصبي الجباعة وقسماه و قاضبي

ركابت خلاقة القيدي تعلى ان مشاما المؤيد لم يعد خبيعه ، وبن هما تمدأ تلك لمسرحية في تاريخ الاندلس التي مات الزّيد فيها عدة مرات ، وكانت أولى ميتاته ال تي المهدي بجثة رجل يشبهه وادحل انتاس أيروها ويشهدوا يدلك ، واحصر القاملي إن ذكوان والعقهام والعدول فصلوه عدى خشدم ، ولكن المهدي أم يعمم طويلا بثمرات هده المهرلة ، د قام عليه ثائر من الديث الاموي هو هشام ين سليمان اين الناصر ، وحاول ابن ذكوان وايو همر اين حرم _ مرحلين من منزف المهدي . التوسط في الامراء فقابلا هشامة وعاتباه وقاحا ما هو مقدم عنيهوحذراه سوء العاقبة فلم يأيه ما قالاء وأممل في لجاجه، فيئسا سه وعادا ادراجهم و حبيت الاحوال يقرطبة وقتل مشأم ، وحدث صداع في صغوف الجلد لم يكن رأيه ممكناء اد الحار جلد الدرجو في فئة ، والجار عامه قرطلة في فئة أخرى ، وحرص المهدي المامة على البريل ، رصد جائزة لكل ما يأتسبه برأس يرېزي ، و خمه المربل حول رغيم جديد من بني ابية هو. ستيمان بن حكم دندي اللب من بمسند بالمشعين ۽ وحلت المهمدي الى ابن دكسوان ان يسمير الى البريز ويعاوضهم فاعتدراء وحين الحتاجيوش البرير عبلى قرطبة عللا مهدي يكرر رجاءه الى ابل ذكوان ويستحثه على التوسط دى الربر ، واستجاب لرجاله وذهب ليؤكد لدبرين ان الهدي دم ينتجل خلافه لنفسه ، وأدما هو بأثب لهشام لمؤيد ، وتصاحت البرير من هذا المتول وقالوا لنقاصمي -د سبحان الله يا قامني ، ينوت فشام بالامس وتعبقي عليه أنت وغيرك ، والبوم يعيش وترجع العلاقة ليله ؟ ه ، فاشتطر القاصبي الى ان يعتدر ويعود دون ان يحقق شيئا ٠ وهكد عرضت العنبة ابن ذكوان الى أمور لا تتناسب وجلال سمسه حتى تجرأ عليه عامة الرطبة يطلبون اليه ان يدقع مأل الاحباس ابلي الاقربج الدين استعان بهم المهدي بعلهم يدفعون خطر البربر عن المدينة ، وحبيين رفض الانصباع على مطبيهم كبيرود باب المشمورة وأخذوا ما قيها

من أموال ودفعوها على الاقرابج ، وفي موقف آخر الخنطر أن

يستم الحصون التي استولى عليها الحكم المستنمير والمنصور

ابن أبي عامن وابنه المضمر الى أحد القمامسة ، ودلك بعد

مقتل ابن عبد الجنار وحودة الحلافة الى هشام المؤيد -

ولا بأس ان نتوقف عنا قابلا لنتامل في شخصية ابن ذكوان ، فأن الرجل عامر مرحاتي المنعود والانحدار في متدرات قرمنة ، وَبِدل جهدا محلمت في محاونة ثم الشعث والقصاء على ألمرع والعرقة في المرحلة الثامية ، ولكن الشروف كانت أقوى من وجوده ، وأمرع في تطورها من ان يستطيع ابقافها عبد حد ومع أنه أشدك في يعهن لاحطاء السياسية قانه طل في المرحاتين القاصبي اغويه العميم اليد المسبب في الحق المشهور بالوقار والهيبة حتى انه ۾ کان ادا قعد للحکم في المجنس وجو خاص يأهنه م يمكم احد منهم بكتمة ولم يبطق بعفظة غيره وقبلين العصمين مين يديانه، انصا كان كلام الناس بينهم ليمام ورمرا لي ال يقوم لقاصني ه وقصبة تطاول ابي يحرابس: بن أحدد بن فرج الجياتي على خصدمه في أحدد مجالس بي العباس بؤكد هده الهنبة ولا سقصها ، وقد عرف الناس بيه عدد الهينة ، كما عرفوا فيه صلابته في الحق ويواوته من الريبة فحادوا عن مناكرته اجلالا له وتحاموا توجيه لاسئلة اليه ، وكان مشيرا مشهورا برجاحـــة العقــل حتى قين فيه انه د اكمل رجالات الاندلس واتمهم مقلا . ولا يمكن تقدير هذا أدرر أديه على نحو واضح ، ولكن لا ريب ان الدولة العامرية في عهد المصبور والمظعر قلبه وجدت في سداد رايه سندا قويا ، وحين ترجم له ابو الحيار الشبتريني ب كان ما بينهما سيك ـ أم يستطع أن يعيبه بشبيء سوى أن حبرته الطوينة في تصريف الاحكام كاحث أكثر من علمه ، (مه لم يتعمق كثير في العقه المالكي ولم يتوقر على الحفظ •

پ ہے ایو حاتم محمد بن عبد اللہ بن ذکواں (۳۶۶ ــ ۲۶۶ ــ) ۱۱۵ / ۱۹۵ ــ ۲۰۲۲)

وكان أيسا كأخيه بي العباس من اصحاب ابن ررب عبيه تققه وولاه ابن رزب الشورى بقرطبة سبع قصاء قريش ، عمل في عدة كور وفي مهد المظمر كان هو مماحب امكام المطالم بقرطبة ، كان على بسيرة بالمقه أقل من أخيه علم ، الا أنه كان محدثا بارا مدريا في حكاياته ، واطبق من اخيه لبسانا ، وصنوا له في حسن السيرة والراهة

ونصرة الحق ، وكان ينزب من أخيه في انقصاء ادا خرج يو احتاس في المفاري ، وقد تقدم انجديث عن هزله منصبه يام لمظمن حين عزل أخوه ، وعن دروه في كثمت المؤتمرة التي ديرها ابن القطاع ، ولا تشير المسادر الى أي دور واضح له بعد محاولة تسجول في تحويل التخلالة الى نفسه وارتطام الاندلس في المتلة ،

ج ـ ایسو حقص عمسر بن عبد الله ابن ذکسوان ۱۰۱۲ / ۲۰۳۱) ۱

توفي قبل أحريه (آخسس يوم من دي الحجة سبة ٢-٤ ــ ١٢ يوليه (تمور) ١٠١٣) لكن يندو انه كان أصمر الثلاثة سنا ، أذ لم يسرر نه دور في الاحداث التسي شارك فيها أخواء أنما يظهر في فترة المتنة ، وكان دا بيول أدبية ، وقد حصل مرتبة الورارة قبل عهد الهذي أبن عبد الجبار قدما أنتهم المهدي من أخيه أبني أحبس عمد للى أبني حقص فصفه عن تلك المرسة ، ويسدو أن منا هو السبب الذي جعله يلقي ينفسه في المئتة أبي جائب سليمان المستعير ويحارب في صعوفه ، كما سأبين في المقترة ساية

تكبة بني ذكوان الاولى :

يعد مقتل المهدي ابن عبد مجبار وعودة العلاقية الى هشام المؤيد أصبح العلى واصبح مصفيتي الدي قصى على حليمة السابق ابن عبد الجبار هو الحاجب المصرف لشئون الدوة ، وأخدت غارات البرير هلى قرطبة تتواتر وثشند وخدت المدينة تحت رحمة المدين ، ويبدو الناقسي كان ما ير ل يعتقد ان المقاومة ممكنة ، ولهدا وعد القرصيين حين شكوا حاجتهم الى المال والمدة بتقديم عمليا قرص من مال الاحباس ، ولكن ضعف اعل قرطبة عمليا عن حماية مدينتهم والدفاع هيه ، رغم الايمسان عمليا عن حماية مدينتهم والدفاع هيه ، رغم الايمسان التي حلموها يأن يكونوا يدا واحدة صدد البرين ، قسمت مال بأبي المداس الى ايثار السدم والمسالحة ، وقد ساوته السرفات المعاجب واصح فيقال انه نصح هشاما يأن يكف بعض غلواء واحدج ،ويعمت هذه التصيحة ادن الحاجب بعض غلواء واحدج ،ويعمت هذه التصيحة ادن الحاجب فحرش هشاما هدى بدي ذكبوان زاعما الهيم يميلون الى فحرش هشاما هدى بدي ذكبوان زاعما الهيم يميلون الى البرين ، اي لي حرب سليمان المستمين ، مما هو يا شرى

نسيب عده أتهنة من لسحة ؟

لا بد د تتدكر هذا أن بني دكنوان كانوا ـ في الارجح ـ من أصل بريري ، ولكن لم يكن لمعسية الدم الرفي ترجيه ميولهم السياسية ، فقد والوا العامريين مدة طويدة ، وكان الموالي العامريون اشاء المتنة ينتبون حول الحليمة هشام المؤيد ضد البرين والمسمين ، وعلينا الستشي هذه موقفه أبي حقص بين الاحوة اشلائة ، فالم جاهر بالانصمام الى سنيمان وورز له ، لا حبنا في البرين ـ قيد اعتقد ـ وادما بكية بالمهدي الذي حطه من مرتبة ورارة ، وكان مع سليمان في معركة عقبة الميتر (* * ك أ ورارة ، وكان مع سليمان في معركة عقبة الميتر (* * ك أ الهرم سنيمان وجيشه ، اجعل أبو حقص مع الدي حقم منار الى الرهراء *

فلما يدا فيها سليمان عندها وصباح (ين ذكوان فثار رجال ، فأما اخواء ابو المباس وأبو حاتم قنم يشاركا في تبك الاحداث ، ولكن سلامة قرطبة ، وأبقاد الاوساع المتردية فيها ، والرغبة في الاصلاح بين فتتين من لمسلمين هي الحراض التي كانت تدفعهم إلى ايثار الصلح ، غير ان الصلح لم يكن ليعقد دون ثمن ، وكان دلك الثمي هو حدم هشام والدخول في طاعة سليمان واتباعه البرين ، فادا وصنع الامران فيكفتين المسلحة العامة أواخدم عشام، رجعت الكمة الاولى ، حتى وان كانت المامة يقيطينة غاصبة بآلمية لا بري النهادل البريل أو تصالحهم، وتصبرح المنادر بأن يني ذكوان كانا من يرغب في المنلخ مع طائمة. من المقهاء منهم اين حوييل واين الشقاق واين دحول ء وكان يناوؤهم قريق آجو من الققهام على رأسهم ابن وافد و بن المحار ، قادة اجتمع هذا الميل الي موقعة ابي حممن من تأييد السنعين تأييدا مطلقاً ، ثم الى النصبيحة التنسى اسداها وبر المباس في شأن واصبح لم يبق شك في ان يعيي ذكوان لي يكونوا منعط رشني هشام وحاجبه ، ولهذا لا عرابة في ١٠٠ يحل عليهم سحف هشام قيأمل بنفيهم ، وينتهل حاجمه العرصة فيتبهى عليهم ، ويغرج الاخوة الثلاثة من

قرطبة ، ويوكل بهم من يومنهم الى المريسة ، وهنالك وصنفوا في قارب يعدد أن جلفوا دو بهم وثبيهم ، واقلع يهم انقارب وقت ارتجاح المحر وعنف الموج ، الا انهم وصنوا وهران سالمين ا

وكان وقع نعيهم في تعرض معبيهم من أهل البست عميقا ، وتأثر بعض اصدقائهم لما حل بهم تأثره بالما ، فيقال أن أبا همر أبن لمكري بما توفي لتأثره المقديد على اصحابه يسي دكوان رعماء قرطبة عبد نكبتهم أذ توفي بعد تسييرهم عن الاندلس بيرم واحد ، كما يقال أن أبا الشاسم أبن بابل صبديق بني ذكوان أعظم ما أصببوا به واحقه جرح عظيم اختاط من أجله فاحتجب سنة أيام ، وقد قلده هشام حطة برد وهو عليل هجاوته الولاية في اليوم الذي توفي قيه ، وكانت وقاته بعد الحادثة على يني دكوان بعمس عشرة لينة وبمد وفاة أبن المكري بأثني عشرة ليلة ، وقد يكون في مرد مثل هدين الحادثتين ربط بين أمرين حدثا أتماق ، دون علاقة حثمية بينها ، قير أن دلالتهما رغم ذلك لا تنقص *

ويعبور بقاصي عياص شدة وقع تلك الفتية بقوله « وقامت لبكنتهم يقرطبة القيامة ، وعظم عدى الماصبة والعامة ما جرى عليهم » ويقول في موضع آخر « ودهلو، لعظمهم في بمسهم » ، ولكن انتجريب لم يطل كثيرا ، فقد كان امتحاض كثير من أهل قرطبة لبعيهم يمثل عامل مسط على الخليفة لارجاعهم ، وأصبح دلك ميسرا حين ثار الجدد يواضح وقدوه ، وبدهابه ذهب من كان يسمد العليفة في سحظه عليهم ، فاسترجع بنو دكوان إلى قرطبة بعد ان عشوا في المعي عاما أو يريد ، وهادوا وبار انفتية لم تحمد بعد ،

ولما استولى المستعين على قرطبة (٢٠٠٣ / ١٠١٣) خرج اليه البو العباس بن ذكوان واخذ منه المائا للتاس ، وكان المستعين يقدر اب العباس ويجله ، فقد عرفه حين احتل قرطبة أول مرة واستبقاه قاصيا ، وكان يقدر فيه ميله الى المسالحة ، ويعلم ماله من منزلة عبد البربر ، كما لم يسس موقم أحيه ابي حعمن الى جانبه ، وجهد يسله المستعين أيبولى القصاء قامتمع ، وكدلك رفض اخوه كل

مسهب مع تكرار رضة جمعاء مهد المشة في الاستعابة بهما،
لا امهما ظلا مستشاريل مؤتميل في كثير من الشئول ،
وظلت منزلتهما بقرصة عالية حتى وفاتهما،ولم يطلانعمل
بأبي جعس يميد دودته من الملمى واستنباب الأمر لهماجيه
مقبرة اسلافه ، وظل ابو اعماس متميرا في قومه ، ظل
مقبرة اسلافه ، وظل ابو اعماس متميرا في قومه ، ظل
ميته وصدى عليه اخوه ابو حاتم ودفن في القبرة نفسها
يوم الاحد لتسع يقين من رجب ١٦٤٤/٢٠ اكتوبر (تقبرين
الاول) ٢٠٢١ ولم يتحلما عن جدرته كبير أحسيد من
الدول) ٢٠٢١ ولم يتحلما عن جدرته كبير أحسيد من
الدول) وحش ابو حالم يعده سنة وشهرين واياما ، ودفن
مبلاة العمر من يوم الاربماء منتصف شهر رممدن سنة
مبلاة العمر من يوم الاربماء منتصف شهر رممدن سنة
التاسي عبد الرحم ينشر "

وما توفي ابو ثمباس رثاه شمراء قرسبة عقال ابن المناط الصريب في رثاته

> عماء عنى الايام بعد ابن دكران وقبحا لدنينا غيرت كل احسان ومنها .

احق سراح الصبلم اخمده الردى وهدم ركن الدين من يعلد يديان وغودر في دار البلي علم الهددي مرعزع اصابي مضحصح يديان ورثاء ابو عامر ابن شهيد يتصيدة قال هيه : اذا لم تجلد الا الاسي لك صاحبا

فلا تمنص المدمع ينهـــل معـاكبا هوت يأبي العباس شمس من التقي

وامسي شهاب المحق في العوب غاربا ومنها ممزية اخاه ابا حاتم

اب حاتم صين الأديب فانتسبي رأيت جنيل الصبن لحتى عواقبا

لئن أفلت شبس المسكورم حسكم لقد لسارت بدرا لهما وكواكما

 اما الحرثي التي قد تكون قيمت في (خيه ابي حاتم علم يصلنا منها شيء •

٣ - جيل العقدة ١

أ ما اشتهن من ايناء ايي العباس اين ذكوان اينه ابو یکن محمد (۳۹۰ ـ ۳۹۰ / ۲۰۰۱ ـ ۱۰۶۳) لتہ این ريدون ، تعقى المعم عنى عدد من شيوح قرصية منهم يونس بن عنـــد ات ين معيث ، (١٠٣٨,٤٢٩ . وابو لمطـــرف القـــــارعي ، ــ ١٠٢٢،١٣٦. وقد شاركة في الاحد عن هدين الإستادين. بو الوليد ابن جهور ، ولا انسلمه ان یکون این ریدون قد شاری صدیقیه في الاخد عنهما ، وأن لم تصرح المعنادر بدلك ، وشملت ثقافة أد يريكل العديث ليصداء واخد تجمه في الطهور ولما يبلغ العشرين من سنه ، فقد اسماه يعيني ين حمود (بويغ سنة ٤١٢) للورارة اثن موت أبيه بقبيل ، وقد شعب بجمع الكتب واقللى ملها اخرائب فلم يكل بالاندلس أحد من معطه اكثر كتب منه ، ولما تولى للمتمد الرداسي الخلافة ر ٤١٨ ــ ٢٢٤ . ولاه خطة المظالم الحاصة ، وفي سمة ٤٢٩ موفي استاده قاصبي الجماعة ابر الوليد يونس بن عبد الله بن معيث ، فأشار الناس عني ابي الحرم ابن جهور صاحب قرسة يترية ابي يكن انقصاء ء واجمعوه مني الله في الكهول حدما وعلما وبراهة وعمة وتصادقا ومروءة و ثروة » ولكنه امتنع عن تولي انقصاء حتى اشتد الحاح الناس عليه فقس وأراد ان يجري في القصاء على سنة ابيه في الصلابة ونصرة العق دون أن يعشى في الله لومة لائم ، واثنت أنه صلب القدة حتى الانمه ، ينصر المظلوم ويتمع الطالم ويرد الطالم من عند أهنها ، وتختب المسادر في تقدير موقعه الدس منه في فترة لقصام فنعصها يشير الي أن الناس حمدور أحكامه وشكروا أفعانه ويعمنها يتحدث عن صيق الناس بصراعته واجماعهم عنى مقته ، ويقول يعمن للمنادر اله مترف عن القصاء ، وزيما قربت هذه المصادر صرقه دلك يصلابته اراء ابى العرم الذي طلب بيه أن يأحد مال الاوقاف لينفقه هني المصالح فنم يو فقه القاضي عدى ذلك رغم العاح ابن جهور ، ويقول بعصها الإحر انه لما أحس استثقال الناس من تشدده في المد لة عرل نفسه غرة شعبان سنة ۲۲۰ / ۲۸ ابریل (تیسان) ١٠٣٩ ، فكانت مدته في القصاء سنة الاثلاثة ايام -

ويسرر ابن بسام جالبا آخر من شخصيته وذلك هو ميله في الدعابة في خلواته والرقاعة في نشواته ، ويقلبهه بقصاة الدين كالوا يسامرون المهلي الورين ، ومعتى دلك ان ابا يكر كان يمارس اردواجية في السلوك ، فهو ادا خلا ان اصحابه انتشى واستمرا المابة و لهرل ، فادا دعب لى مجلس الحكم و فكالما في يرديه الانام ، وكانه وقار يديل أو شمام حتى اذا راح الرواح مادوا الى التصمى وتجاوزون في ميدانهم كل وصف و وكان اللذان يشاركانه في مدا اللون من الحياة صديقيه ابن ريدون وإيا الوليد لين حرم ، واخشى ان يكون اين بسام هما يحاول ان يرسم مودجا يحكي الالموذج المشرقي لطرافة ذلك الانموذج في داله لان هذا الوصف فيه ابن ذكون و فجاها الوصف الموذيا نسيج وحدد في دسله وعلمه وعمته و م

وبعد استعداد این دکوان (أو صرفه) مصبت مدة مير قصيرة مدى قرطنة واحكام القصام معطنة قيها (أي متى أول سنة ٣٣٤) ، وصبح الباس الى ابني العرم ابن جهور قوى محمد بن عبد لله بن احسب المعروف بابن لكري ١٤٤٨ / ١٥٠١) وكان بوه من اصدقاء بتسبي ذكوان دون ان يطلق عليه اسم القصاء ، وقد ظهرت منه صراحة وتصم قات ادت الى تنجيته ، (ربيع الاول ١٩٣٤ / ١٠٤٠ وهذا القاصي هو الذي امن يسجن ابن زيدون ، وحين صرف عين مكانه ابو على ابن دكوان ، الذي سيره دكره في مديدي ه

وقد توني (بو يكر بن دكوان يوم الثلاثاء ٣ ربيع لاول ١٠٤٣ ، ١٠٤٣ ، ودن سنة ١٠٤٣ ، ودن سنة الا اربعة اللهم ، ودن سنعو يوم لاربعاء يمقبرة (بن عباس ، وحون الناس لمقده ، واحتشدو في جنارته فلم يتخلف عنها كبر احد ، وكان صديقة أبو الوليد ابن جهور في مقدمة مشيعية ويقول ابن حيان في تصوير عظم المناب به د وينهلكه الهدم بيت بني ذكوان ه ، ورثاء صديق حيا بن ريدون يقميدته الطويلة ، يبدو (به قالها بعيد فترة من وقاته حدين مر على قبره في قد من عوابه ، وفيه يقول

من بتعلوم فقد هوى المعم الدي وسمت بنه أدواعهـــا الافعال

من للتوسياء يمين في ثنياته الشكال الشكال

ودعت على عبل عبرت قصبيرة يتكلنبارم اعتبارهن طبوال

وهو يقرن ذكره بدكن أبي العزم بن جهور ، أذ كانت لمدة بين موتهما أذال من شهرين فيقول

> ن النمني ليهنور وتعميد ابي المصام فدممنه مشال

شکلاں ان حم الحصام تجادیا لا غرو ان تتجاذب الاشسکال

ويرق تميرا وعاطمة حـين يستلهم أيام المسداقة لجميلة ا

> هیهات لا عهده کعهدك عائبدد اد آنت في وجه الرمان جملسال

> فادهب ذهاب لبرم اعقبه المسبى والامن واقت بعده الاوجسسال

حیا الحیا بثواک وامتدات عصمی ضاحی ثراک من المحیام ظالال

واذر النسيم اعتل فاحتامت به الأمال المساوية والأمال

ويغنجها يتعرية يوجهها الي يلني دكوان ا ايها يلني ذكوان ال غلب الاسمي

فلـکم افی انصبی الجمیسیال مثل ان کان غاب البدر عن ساهوره

مسكم وفسارق غايسه الرئسال ا براما ابر حاتم فلمرف من ايسائه ثلاثه

1 = ابو عنی حسن بن معمد بن دکوان (801 / 1+04):

كان مولده في حدود ٣٦٨ / ٩٧٦ وفي العتبة اصبح واليا للحبسة او احكام الشرطبة والسوق ولمب ولمي ابو الوليد ابن جهور رقاه للي القصاء بعد ابن المكوي ايثارا لا استحقاقاً ، وبعده نظر في ذلك الي صول دربته في تصريف الامور ، وكان رجلا عميف ذا تراهة صارما في احكامه مستعيا بثروته الا به كان قليل العظ من العلم والادب،

حشن الطبع شكسا في خلقه وقد حدثت في قرطية احداث أدت الى قبص يده عن القصام فعرل في ربيع الاول سنة 100 / 450 والام سرله الى ال توفي يوم الثلاثام 11 دي القعدة سنة (40 / 70 دسمبر (كابول الاول) 100، وددل يعقبرة المناس وكانت سنه يوم توفي بسما وثمانين سبة ، أما عمله في القصام فقد استفرق رهام خمسة أعوام ويعدم له منع القصام السناة و بحطبة ،

ب ـ ايو العباس احمد بن ابي حاتم بن ذكوان :

الهمنه يحيى المعبودي (٤١٣ / ٤١٣) افي أورارة يعد وفاة همه الشيخ ابي المباس بن ذكوان ، ومعنى دلك به شارك ابن عمه اب بكر في دلك الممنب ، وكان ابن ابي حاتم عبد عشتهرا بالمجون وحرارة البادرة ، ومعا يروى له في هده الطريقة

أنا مشعبول يصرفي ويصريني للعجبرة انتياني مثلبي ان يسرى راكب جازه أو يسرى في جوف حان لايسا نصب غيراره قد تصد علي ثيبابي حتنى الكأس المبداره

ويقول ابن بسام ، « وملحه في الادب غريرة شاهدة له بقوة «بطبع ومعة الروح » وأقدر ان مو«جبه الادبية وصلت بينه وبين الشاعرين «لكبيرين في عصره وهما بن شهيد (٤٣٦ / ٣٠٠) وابن الحباط (٤٣٧ / ٤٢٩)، ولد، ارجح ان يكبون هنو «لذكو بي لذي يخاطيه «بن ابعداط يقرله "

فهدا الدكواني للدكور في شمر ابن العناط من ابناء ابي حاتم ، ولم يكن صديق لابن العناط وحسب ، بسل

كان صديقا لابن شهيد ايصا ، اد نجحد اين العدامل يقول في تقديمه هذه القصيدة « فأنشدها احاك الشهيدي وكلمه على العروض والقافية ممارصتها ، ومن هنا يمكن ان نتوسل الى انقول بأن ابن شهيد كان صديقا لايناء ابي حاتم ، ولاحدهم يوجه خاص ، وكان يعرف اباهم ويتحدث أيه ، وقد رشي اخاه ابا العباس قاصي القمناة _ كمنا تقدم _ ولا بد انه رشي ابا خاتم نفسه تقدين اله ولمكانته ، واحساسا بوانينه تباه الملاقة التي تربطه بأيناء ابي خاتم ولكن الشيء المستهد بن نطبق اسم بالمنداقة على علاقته بقاصي القصاة أو بأبي خاتم نفسه ، وهذه القطعة لثني نظمها عندما كان في تجلس بن ذكوان دون تعيين) يصف نظمها قدمت اليهم ونشترط ابن دكوان الا ينسرد بالناقلي باقلي قدمت اليهم ونشترط ابن دكوان الا ينسرد بالناقلي

ن لآلیان أحبیدات صنفا فاتحبیات من زمیرد صدفا

ومنهنا

حار این ذکوان فی مکارمیه حسیدود کمی ومی به وصعا

فهم الدر الویاضي متتغیبا دسه الادراس سيده عند اكل ظريف وطعيم ذي آدب والمول يهواه كيل من ظرفا رخص فييه شيح له قيدر فكان حسبي من اللي وكفي

أقول هذه القطعة لا يمكن أن تستنج منها أي المعاس بني ذكران عنى ، فقد يكون قالها في مجلس أبني المعاس أو ابني حاتم كما قد يكون قالها في مجلس آبني عني حسن أو مجلس أبني المعاس أبن أبني حاتم ، وداد لالة دلوحيدة فيها وصفه المعدوج « شيح » وإذا كان الامر كدلك لم يجز أن يستنتج منها أنه كان صديقا لأبني المناص قامني نقصاة للمارق الكبير في السن بإن الرجلين ، ولا يصبح أن يقال ، وقدك الصنة الوثيقة المريبة بين دلك المتى دلشامر المربيد وهذا الشيح الوقور المائم انماصل ، أنما من فرائب أطوار دبن ذكوان في حياته الطويلة»، ولاقرب إلى المسواب أن يقال أن الصنة الرثيقة كانت

قائمة بين ابن شهيد وأبداء أبي حاتم ابن ذكوان وعلى الاخص ابنه أحمد المكنى بأبي العباس ، ومما يقوي ذلك أن هذا الذكواني الاخير كان وزيرا ليحيى بن على بن حدود وكان ابن شهيد على علالة طيبة بيحيى كذلك -

وأرجع أيمنا أن أيا المباس ابن أبي حاتم هذا هو هو الذي يخاطبه ابن ريدون بقوله حين أمن ابن جهور باراقة أخدور وكسر الدبان

نست من باية الماوك أيا الماس دمهم فشأبهم خبر شأبك ما جزاء الوريق منك ذا اختصاف أن تستمن في ادمانك أثراء لا يستريب لامساكت سعد ثمراق تحت تسابك قدد نهانا عند في طلمانك

فقرل الشاعر و مسع الما بعدد من غلمانك و يسدل م فيما أعتقد سمني فارق السن بين الرجلين ، قابن أبي حاتم ثم يكن من لدات ابن ريدون ، واتما كان الذكوائي أقرب منما إلى جيل ابن شهيد وابن الحاط .

ويسيف ابن بسام قوله في ترجمة أبي المعاس هدا « ثم لم يبعد أن أقصر بعد ض الهول « فاهتدلت حاله » و هبت له ربح بعد حين » أحظته من العلية من نعطه » غير أن أبيات أبن ريدون تشير ألى أنه لم يكن قد أقلع عن الشراب في رمن أبي الوأيد ابن جهور (أو رمن أبيسه أبي الحرم ، "

جا _ ابو حاتم دكوان بن محمد بن ذكوان : كان أحد المشيخة بقرطبة ، ولكن المعلومات عنسه

خسئية حتى أن ابن الابار طدي عدد بدكره يقول: لا أعلم له رواية ، وقد جعله أبو الوابد بن جهور أحد من يسعن له في الاصلاح بين ملوك الاندلس •

التكبة الثانية وموقف ابن زيدون منها :

منذا حسدت ثبني ذكوان في أيام أبي الوليد أبن جهور ؟ حين كان حسن بن ذكوان قاضيا بترطبة ظهر من بني ذكو ن ثائر اسمه أحمد آزاد سافينا يبدو ــ أن يقوص ثدولة الجهورية ، وكان هاذا هو السبب في تعسير أبي الوليد بن جهور على الأحمية المدكور واصداره الاوامن اليه بأن يلترم بيته ولا يمادره لان القاصي هاود ابن همه احمد بن دكوان والرهيط الذي سعوا ممه وهاده الرواية الوحيادة التي دكرت اسم الثائل والحدد بن محمد بن ذكوان ؟ تنصن أيمنا على اته كان

اين هم لتقاضي أبي علي ، فهر ليس من أبدء أبي حاتم وقد كان من طبكن أن بعدوشن أنه (بن لأبي بكر محمد ابن أحمد بن ذكران (لورود اسم « محمد » في تسبه ولكن يقمد في وجه هذه الافتراض أمران

ب _ يقول ابن زيدون في رفاء ابي بكر بن ذكوان:

المنحوط من حامته مستممر في حمظ ما استحمظه لا يالو
كمن الوريرا بو الوليد يجبرهم ان الوريليان لمثلها همال
حتم عليليانه لا لعشرة حالهم

قدد تمثل الحالات ثم تقدال

ويعهم من هذه الابيات أن آبا بكر حين توقي خلف من يعتاجون الى كمالة الورين ابن جهور ورعايته ، بل لعله و استحفظه » عبيهم لحاجتهم الى رعاية وادا صبح هذا انتقدين قمن المستنصد أن ينشأ بنين هؤلاء الدين خلمهم أبر بكن شخص قادر على أن يعلن ثورة على ابن جهور ، يعد أقل من خدس سنوات على وفاة و لدهم ، هذا اذا لم يكن الابن مستبددا من تاجية الوفاء لكملهم *

ولهدا لا ترال المهوس المتيسرة قاصرة هل أن تحدد من هو القائم بالثورة ، وماذا كانت أهدافه ، ومن هم اتناعه وكيف تم حماد ثورته ، ويفيد ما لدينا من معلومات أن لقاصي أبا هسلي الحسل بن أبي تحائم اتهم بآنه كان مخلص في « مهدودة » ابن عمه ، فات أن تكون هسيده التهمة باطنة ، ويطلانها ينفي التخطيط والمهدودة مما ، وأما أن تكون صحيحة ، فيكون لتحمط هدائد بوها من مدم وصوح الرؤية أو من التردد ، وتكون لمهدودة صربا من النستر أو انتأييد المادي ادى المعدوي ، أو تنعيم للاحكام هالى الشارين بعد اهتقائهم ، أو ما أشبه ذلك ،

ويؤخد من صريقة ابن حيان في التعسير أن الدين ثاروا بقيسادة ابن ذكو ن كانوا « رهيطا » ــ بصيغة التصمير ، فاذا لم يكن عذا التصمير من قبيل اشحقير لشأن

الثائرين وثورتهم وابن حيان نعوي صليع ـ قاله يهيد قلة في عددهم ، اد الرحمة من ثلاثة ان عشرة ، وقيل من حبيمة لى عشرة ، وعبالي حسب القول الشابي يكون ه الرهيط » أقل من جبعة ٠

ولما كان القاصي أو علي قدد بحي عن عصاء بسبب طك الثورة في ربيست الاول سنة * 25 ستسبر (ايبول) ١٠٤٨ ، فان الثورة تكون قد حدثت قبيل دلك التاريخ ، وليس لدينا سن مصدر آمر يحدثنا عنها سوى قصيدة لابن زيدون ، دهت ابن بسام الى انها قينت في بني جهور عند بكة بن دكوان ، ومطلع القصيدة

هل الدرء الدي أعلنت مستمع أم في المنان السدي قدمت مستقسع

ويتحدث لشاعر في هده انقصيدة عن تسويق العظر، ويشكر كثرة المدائب لتي تدحق آهل الساهة من آمثا ه، ثم يددح بني جهور الدين لولاهم لما اشرائت همنه مدحا يمدهم ، ثم يحسن من بينهم بالسباح أبد الوليد السبلي الي عتاب أبي الوليد ، ويدكره بموالاته و خلاصه ، ويرى من ير الانمناف وصنع قدره بعد رفعه ، وحرمانه من ثمني الانمناف وصنع قدره بعد رفعه ، وحرمانه من ثمني داق حلاوتها ثم لم بلنث أن انقسمت عمللا النفس ثمن سوء النداية لا حير فيه اذا جاءت الخاتمة حسنة ثم ينتقل في لحديث عن قوم فتصنع مسماهم ، فتبرأ منهم تبرؤ، دما وهده هي الابيات

ان الاولى كنت من قبل فتصاحبهم مثل الشجى في لهاههم ليس ينترع لم احظ اد هم عدا باد بعاقهم لا كما كنت احظى اذ همم شيع ما غاظهم غصير ما سرت من مدح

في صائف المسك بن أندسهم كنع كلم غليرة في بلغتها قدريهم

كمــــا تنقى شهاب الموقد الشمـــع الذا تأملت تمنعى هب ششهــــــم

لم يغم من قلق الاصباح منصدع تلك لعرائين لم يصلح لها شمـم دكان أهرن ما بينت بـه الجــدع

أودعت تعملات منهم شر معترض بن يكرم العرس حتى تكرم البقع بقد جرتهم جواري لدعر عن عنن

عبت علم يشهم عن غبطها ورع

وادا اردا أن ستحرج من هدده الابيات حقائق تاريخية وجدناها تقول لد ان هناك قوما كاتوا يشايعون الامارة الجهررية ثم نافقوا ، وانه كانت لابن جهور عندهم تعمة خمطوها وكمروها فجوروا بكمرهم ، اد المعملة بدرت في أرض عبر صالحة لانباتها ولهدا كان التنكيل بهم في موضعه ، كالمراسين التي لايليق بهما الشمم فيكون الجباع هو أهون ما يصيبها ، وهؤلام القوم كانوا في حالتي الرالاة والدهاق بعصون بمقام ابن زيدون ، وكان هو كانتبي يصوع شداها في أبي الوليد ابن جهسور ، وكانت التي يصوع شداها في أبي الوليد ابن جهسور ، وكانت تقع على قلوبهم فتحرقها كما يحرق الشهاب الشممسة ادا لاقاها .

وليس في هذه الابيات تصريح بهوية أولئك الناس، ولولا أن بسام قرن القصيدة بنكنة بني ذكوان نقدرنا أن الشاهر يتحسنت عن أناس أخرين ، فنحن تعلم أن ابن ريدون وأناه من قبله كانت تربطهما بنني ذكوان ملاقات وثيقة طينة ، تسمو إلى مرتبة المساقة مع يعضهم • وقد حاول الاستاذ على عبد العظيم أن ينمنح إلى أن القساد ربنا تسرب على تنك العلاقة ، وخاصة بعد وفاة ابن أبي بكر ابن ذكوان ، مستدلا عنى دلك بما يأتي

1 ان ابن ريدون داهب أبا العناس ابن أبي حاتم مداعية قاسية عند تعريم الحدر وكسر أوائي الشراب ، ولكن أي مثامل في ثلث الإبيات لا يجد فيها قسرة ، بل هي تسبه ــ في صورة دعابة لابي العباس لكي لا يقتسح فيقع ثدت لعقوبة ، ثم أن تعريم العمر لم يحدد تاريخه قطعا ، ولعله ثم رمن أبي الحرم وقبــل وقساة أبي بكر ابن دكوان ،

ب ان أب أونيد ابن جهور «تخد ذكران بن محمد ابن ذكران سمير، له ، ولبن هـدا قد أحمظ ابن ريدون الدي لم يكن يرتاح الى منافس ، وبكن اعتماد ابن جهور عنى ذكران في شؤون السمارات غير محدد برس ، وليس ما يسلم أن يكون قد تم بعد هجرة ابن زيدون من قرطبة • جد) ان القاسلي أبا على إبن ذكران كان د حظ

جد) القاصي أيا علي اين ذكران كان د حظ من شكاسة الجلق وخشونة الطلع ، ولمل شراسته مست ابن ريدون ، وهذا اقتراض محمل لا يؤيده دليل ، فأنو على توى القصاء بعلله ابن المكوى ، هذا ابن ريدون ومودعه السجر ، وهذا قد يحمل ابن ريدون على الترحيب أبي عدي ، و ان كانت المصادر الا تتحدث بشيء هي أية علاقة بين الرجين ا

و در شنا از تدرس هذه الثورة من حيث علاقة توقيتها ياس ريدون فمنيا از تراجع وصعه العام آيام ايي الوليد بن جهور على صوء ما قاله المؤرج ابن حيان ، وهو يومند معاصر للاحداث ، وهذا نصل ما قال و وها وقدمه في الدين اصطبعهم لدولته ، فر وسع راتبه في وقدمه في الدين اصطبعهم لدولته ، فر وسع راتبه في كرامة ثم تقبعه ، رعموا ، واتمق أن عن له مطلب بعمرة دريس بن عني الحسبي بمقالة فأصلل الثواء هسالك ، واقترب من ادريس وحف عني نعسه ، واحمره مجانس بسه ، فيشد عليه ابن جهور ، وصرفه عن ذلك التعرف نسه ، قبيا عنه الله عليه الله جهور ، وصرفه عن ذلك التعرف تبيه من قبل تقوله ، ثم عاد اللي جميسل رأيه فيسنه ، ومرفه في لنصرة بينه وبين رؤماء الاندلس فيما يجري بينهم من لترسل والمارشة ، فاعترقها بدلك ، لعصل ما آديته من ذلك من انتهافت في الترقى لنعد نهمة ، ولم يبعد في النس والمارشة ، فاكتسب الجاء والرفعة ، ولم يبعد في ذلك من انتهافت في الترقى لنعد نهمة ،

ويستخلص من هذا النص أن ابن ريدون كأن يوئ تعسه أقوم بكثير هنى ما هو أعلى من كل منصب أسده البه صديقه ابن جهور قهو في أول الامن لم يقدم بما باله في رأي من كانيمرقونمدىطموجة بدولهذا كان بمعره معلقه

بكل صحب يحقق له مريدا من الرقمة والجاء علما أسن و ادريس بلاغه الى ما تصبو اليه مصبه النبي مهمية السمعين المما جهور يتميز عليه ثم يعود الى جميل رأيه فيه (كم كانت المدة بين الحالتين؟ ويكمه بالسقارة من جديد لا أن تلك السمارة تعسهب كانت دون همت ولدلك كانت صورة « الترقي » تخايمه اوكان هو على استعادا ممارلتها حيث اوائت له تلك حالة من حالات المقلق اقترات يتاريخ بشوب الثورة اولهذا يمكن أن مقدر أن ابن جهور لم يكن شديد الاطمئان لصاحمه المقار أن ابن جهور لم يكن شديد الاطمئان لصاحمه المامي رغم قيامه بأعماء للهمة الموكولة اليه الان طموحه الطامي حالدي أصبح ممروقا مستعادات أم يكن قد وجد ما يشبعه الدا التران الم الثورة به الو ياسلا مال ابن جهور للائمات الى السامين به "

وقد جاءت منائعة أبن زيدون في التنفيل من كل ملاقية بالثائرين ــ أن كانوا هـــم بني ذكوان ــ مثارا لنشيهة ، ويندو أن التنفيل لم يكن بالشعر وحده ، والما كان بالراي والمشورة ، تجريمنا عنى بثائرين وخلوا في أطهار البراءة

ادا تأمنت ثمنحي غب غشهسم

لم يحمد من فدق الاصباح محمد عن الشاهر المداولة البات عنير أن هذا التبرؤ العاسم من كل علاقة بين الشاهر والشرين _ في الماضي والحاضر _ بل محمد اولة البات العداوة الراسعة بينه وبينهم ، قد يعمل على وجه آخر ، فقد يكون أكثر د الرهيط » القائمين بالثورة بين طير بني ذكوان ، فاذا أنكر الشاعر كل علاقة له يهم قلمل الثورة كان قوله _ على وجهه الظاهري _ صادقا ، وقد يكون أكثرهم من بني ذكوان من غير أصدقاء الشاهر ، اذ أن عداقته لبعضهم لا نعني صداقته للجميع ، يل لمل بيث مداقته لبعضهم لا نعني صداقته للجميع ، يل لمل بيث يمي ذكوان كان قد تصاول شأنه ، وضعمت الرابطة التي يحد لمنذاقت الآباء أثر في توجيه سارح الشهورين منها ، ولم يعد لمنذاقت الآباء أثر في توجيه سارح الإجبال اللاحقة،

وثمل الثورة نفسها بم تكن الا تعبيرا و رومنطيقيا » عن المحدين الى المر الداهب ، وحين يقول بن حيان في أبي يكن ابن ذكوان ، و ويمهلكه انهدم بيت بني ذكوان » فليس من المدروري أن يكون قوله هذا سائمة في المدح ، بل أمله اشارة المرىء معاصر الى فقييدان ذلك لمر والى هنياح الرابطة المائلية وعدم وجود امرىء مطاح فيهم يصنون الرابطة المائلية وعدم وجود امرىء مطاح فيهم يصنون الى رأيه فيجيهم التهور والطيش الله والى دليك المرابطة المائلية الم

وقد كان الشاعر بارعا حين ربط سبب هداوتهم له بسبا يسرقه من مدائسج في ابن جهور ، كل مسلحة منهسا تعد غرة ، فليس هذا اعتدادا بالبراعة المنية ، وحسب ، بل هو مدخل سياسي مجدية أن اشاعر عودي لتحريه لأبي ،ثوبيد واشاعة فمنائلة -

ولو عدما الى قصدك ابن زيدون في أبي الوليد ابن جهور لوجدناها عنى النحو الآتي

ا ــ قصيدة يعتدر ديها بسبب طالته الاقامــة
 بالقة عند ادريس العمودي •

٣ ن تحسيدة في التحسل من ثورة بني ذكوان -

٣ ــ قصيدة في تهنئة أبي الوليد مدما ولي العكم٠

قصيدة صبحين أمر يكس دنسيهان الغمر
 أمر بدلك •

ه ... ثلاث قصائد رمصانیات أو عیدیات پهنشه
 هیها بعید النظر أو پشي هلی تعبده في الجامع طوال شهر
 رمصان ، فهي قصائد موسمیة --

٣ ـ قصيدة مدح لا ترتبط بمناسبة ٠

٧ ــ قصيدتا رثاء واحدة في أبي الحزم وثائية في أم أبي الوحيد -

متصائد اللاح التي قالها فيه لا تتجاوز ست قصائد في مدة لا تقل عن ست سبين (هذا اذا لم يفترض أربهمها قبل في مدحه يوم كان وليا للمهد) المها ثلاث كان يشترك فيها مع سائر الشعراء حسين يقمون للتهلئة برمسان أو بالميد ، وإذا كان مستدم اكتساره من المستدح لا يدل

- بالصرورة - على حالة الغلق التي كان يعانيها (الا المدح يرسط في المالت بعناسسة ما قان بعض تلك القصائد يتعدث صراحة عن ذلك الشنق ، وعن استقلاله لما كان يصله من كرامة وعن طمعه في مريد ، ومنها هذه القصيدة التي يلوح أه فيها بأن الدمن ينصحونه بأن يهاجن عن قرطبة - مشرقا أو مغريا - ويقولون انه سيف معطل وان آماله قد خابت وشيب الرصني منها بالسحط ،

یقولوں شرق أو فعرب صریعیة

ای حبث مسال اسعوس بهساب

وابت العسم العصب عملیل متبه

وعطیہ منب مصرب وذبیاب

و ب السدي املت كسدر صفوه

فأصحی الرصی بالسعط منه یشاب

وقد اخلفت میسا طبت محایل

وقد صفوت میسا رجوت وطیاب

وتصويره هذا لبني قرطبة به يشبه أن يكون صوت الشاعر نفسه ، وضعه على لسان للعرضين ، أو يمكن أن يكون تحريضا من العارج أفسني به أناس كانوا يحاولون أن يثيروا مقمته على الامير ، وكل ذلك قد يشير الى أن نفسه كانت مهيأة للثورة ، وابه اذا اتهم ياطلا فدلك لان لدين اتهموه كانوا يعرفون ما بلع اليه منطعه على ذلك

الواقع ، أما ادا صبحت النهمة فما ذلك الا لانه كان قد فقد الرجاء بعد أن خايل فينية فترة .

ومن الواضع أن ثورة بني ذكوان أسعمته عنى أن يعسم في الأمن بعيث لا تصن قرطبة تشده دون معارقتها ، بل أن الثورة جعلت الهجرة أمرا محتوما ، وما يكاد يحل عند صاحب المسيلية ، وجبه لم يطمئن قبها يمد ، حتى للسمعة يقول ،

در مباسع عني لاحبــة اذ أبن
دكر هـــم أن يطمئن مهـــاد
لا يأس رب دسـو دار جامــــع
لشـــل قد أدى البـــه بماد
ان اغترب فمواقــع الكرم الــدي
في الغرب شمت بروقــه ارقــاد
او أنا عن صبـــد الموك يجـاسي

وهكدا شعى بن ريدون بعسه _ كما فعل المتبي بمد فراق سيف لدولة _ فهد قد قارق منوكا عبيدا ، وهو يعتقد أن البعد قد يحقق الدبو واجتماع الشمل ، وكأنه يهدد بمصبر قرطبة الى أيدي بني عباد ، ولكن كل بعد عن قرطبة مؤلم مؤرق ، حسبين تعتمه تلك الثورة الشؤومة التي حمدت في التاريخ اسم يني دكوان الم

ترقبول ۵۰



ديوان شعر - جديد في مضمونه -رائع في اســلوبه - انيق بكل ما فيه

يصدر عن دار مجلة الثقافة

الأقلام العدد رقم 9 لا سيتمبر 1987

بنية الوعي في رواية الرب

عبد **اله ابراهيم** ه

پ مدخل

بعدُ الوعي ، ركناً اساسيا من اركان لملامح الفكرية التسمحسية في الفن تروائي ، وغالباً ميستائر باغتمام كبير من قبل الروائيين لأن ،تصوير الملامح الفكرمة له اهمنة كبرى من وجهة عطر التكوين الفين الأعتمام بالملامح الفكرية ، ويكشف الحالة الذهنية للشخصية ويبين ردود افعاله،"

إن الوعي سمة جوهرية ، يحدد رتبة الشخصية وحكانتها ، واذا كانت الشخصية هي «الوسيئة التي للمؤوي فيها حساسية الروائي، أأ فان وعيها يكشف على موقفها الفكري لعالمها الفني ، وهو يبدر لو ة الصراع بين الشخصيات ، ويلمو ليكشف عن البلية الفكرينة للشخصية

إن بعاد الوعي ، يرتبط مباشرة ، ببده الشخصية ، وتتعدد مستوياته تبعاً لتطور الشخصية ، وغناها الفكري ، ومواقفها ورزاها لعالمها الفني ، ويتكشف بوصفة مدلولاً خاصاً عندما تنظم محموعة خصطصه ، ويعاد تركيبها ، وصولاً الى تحديد هوية هذا الوعى ، إن هوية الوعي ، مرتبط مبشرة بعوقف الشحصية وموقف الشخصية وموقف

بكشف إذب الحرب ، يصورة عامة ، عن موقفين اساسي ، أولهما يسوغ الحرب ، والاخر يدينها موصفها عاملاً استسياً من عوامل تدمير المعطيات الحصارمة للمحتمع الانساسي ، وتقف وراء الموقف الاول فكرة الاعتراء والعزو والاحتلال ، وتقف خلف الموقف الثاني ، فكرة الدفاع عن الأرص والشعب والقيم والمثل المضاربة

أن هذين الموقفين فستندان ألى الفكرة الحوهرية التي تقف خلف الحرب إن كانت فكره غزو واحتلال ، أو فكره دفاع مشروع عن لنفس ، لقد افرز هذان الموقفان ، شعطي من تشخصيات المتناقصة فكرياً في رواية الحرب والتشخصية الإولى ، تسوغ فعلها العدوائي بوساطة ذرائع واسباب عديدة والشخصية الثانية ، تثيري للدفاع عن موروثها الفكري وقيمها ومثنها ، واعية لمخيارها ، ولهذا فهي تندفع ، للذود عن تلك القدم والمثل

نقد التربي هذان الموقفان ، بلدب أنحرب ، مند لقدم ، ان مظرة بقبقة الى ملحمة «الالبادة» التي تصور الغزو البودادي لما «طرواد» في حدود عام ١٧٠٠ في م تبين بوضوح هذين الموقفين ولقد الفررت الحربان العابيتان الاولى والبالية ، ادبأ روائياً ، تجمدت هيه ، هذه الفكرة التي تحكم ادب الحرب

عِمَكُنْ تُلْمِسْ مُلَامِحِ الوعي ﴿ رُوالِةَ الحربِ ، مَنْ خَلَالُ

الشخصية ، وهو بدءاً ، وعي درتبط عداشرة بالحرب ، ويعبّر عن صدام فكري عبيق بين قوين مساقضتين وقد يناى الوعي خلف الإحداث الكبيرة لكن البحث والتقصي يكشفان من خلال رؤى الشخصيات ومواقفها عن طبيعة دلك الوعي

إن الحرب هي الوسيلة المسلحة للافكار، حيدما تعجر الوسائل الاخرى عن الداء دورها ونهدا، تكاد تختفي الشحصيه المحايدة، التي لا تمثلك وعياً، بدرجة الو ماخرى، لاسمب الحرب واهدافها وتطوراتها السب إساسي وهو ان الحرب هي موصوع هذا الدوع الروائي

بقدم هشام توفيق الركاني . في رواية العداد الدفع الدفع شخصيات ، تتميز بوعيها بعميق للحرب ، فهي على دراية ، بان الحرب ، عمل مدمر ، ولكن لاسبيل امامها الاحتصافي ، وتكنشف المحاورة الاتية ، بإن الشخصيات عن موقف أمر المجموعة عيد دواس

وسادت دقيقة من الصمت الكثيب وقطعة عثيد سالق وقعت فطائع كثيرة أيها الاخوان ، فطائع لا تعد ولا تحصى فهي الحرب كما تعرفون .

قال لطيف بخضت

هده الحرب التي وادت الأهوال والمسي والدموع $_{
m H}$

أردف عنيد مقاطعا

اي تعم ولدت الكثير من المشاكل والماسي الخا معدد في هذا .. بيد إمها كانت قدراً ، قدر العراق ، لم يكن عمها من يذ أو خلاص. (*)

ومبلور وعي الشخصية بالحرب ، من خلال مجموعة من المحطنات ، فتصل الى يقيى وهو انه لاخيار غير مواجهة العدو ولهدا فن عنيد دواس بحاطب نقسه إنر استشهاد رفيقيه عدد على إعتمانك الان يعنيد دواس في عدوك ادلاً

عدوك وحدده الكنه بتصرف بوعي اراء هد بلوقف في ليل حالك انظلام

الميس ثمة مجال للعواطف والتويد اللحظة ياعليد دواس إثرت وراعك كل مشاعرك واحقالات وتصرف كامر مغرزة من حجر ونار فقط باعليد دواس فالك سعيك الوحيد المام الحطر المحدق مك ويهم ويوطئك. ٩

تكتشف شخصية جازم خليل في رواعة البشم الدم على حجارة الجبل، المحسن الحقاجي ، عن وعبي عما تحدثه الحرب من تغيير ، بوصفها الحد المؤثرات الرئيسة في الشحصية

«أَنَا الْوَحَيِدِ الْعَالَي مِنْ نَسِلُ ذَلِكَ الفُصِيلُ الذِي روضُ الْحَمَلُ وَدُوحٌ تَعَاقَبُ الفَصُولُ ۚ إِذَنَ آنًا وَرِيثُ أُولِنُكُ

المحاربين ، جاءت الحرب هذه لتفتح المامي نظرة مختلفة تماماً ، وكانها وهي نندفع مع شبابي العصل جاءت للمتحل دفس بعداية، "

وأدا كان حازم حليل سيتحضر المقاومة النطوبية لإفراد الربيئة وهم يعزقون هجمات العدو ، فاته يضبع نفسه المام حقيقة ، وهي ان العدو يستهدف ارضه وشعمه ، ال وعي هذه الحقيقة بعتزج معملية المتحول الذي تسببه الحرب في داخل الشخصية ، فتصمح الحرب هاحساً ملحاً يداهم الشخصية باستعرار

العلى الحرب وأن وجها لوجه أمام تفاصيلها ليحيرة المربع وان وجها لوجة عنوي ، تصبح قل شيء بالوفا كما لوكنت الدخل سيجارتي إلى ملهى ما ، فالمية بهنجة تمال الدي القد مررث إلى سوح معارك غارلة بدمار إلا يوصف ومنذ المداعت الحرب وحدث نامي إلى التومها لم (عد ذلك الشبب الحجول الذي يفرع غلبة الفرع لرؤية حياة بشرعة تدمل خلال الخبرات تماما واصبح بامكاني إلى اطعى جسد عدوي بعد والتقد دون أن يهدر إلى جفن وهكذا اكتسمت صمة بمحارب شيت فشيئة الا

وينفغ الوعي بالحرب ، لدى العريف عبد الله المحمود في زوانية مشكدا بالرجال سكي زبيه ، سرجة عالية من استصع مل الله مدهول الل بوروث حاص ، سهمى الشخصية عليه وتجاثل في شهرت ميصوح سبباً لتطور الاحداث

القد المُلتبي هذه الحرب عكل المهام ، وجعلتني أمير حبى حفدة الرمل وماتحديه من اسرار الآ ويسبب قراكم وعي الشخصية ، تعدفع في قعلها القنالي ، على الرغم من قسوه المواجهة ، من أحل وقف ،طماح العدو

ان اقترأن الرغي بالحرب لدى عبد الله المحمود ، يقوده الى خوض سلسلة مثواصلة من الفعاليات طقتالية شد العدر ولكن شمة المدية تحفق في داخله ، تكتشف عن طبيعة وعيه بالحرب

> أي زمان هد ، كل ماهيه جمين لولا هذه الحرب التقروضة ولكن هل يكفي دعائي دعوت كل الاستجة كي مخلق ديارق السعادة على الجميع ١٠١٤

ويكتشف عامر عبد الرمرة في روايه والرجل الذي هو انا اكثر مليء نثامر معيوف ، عن موقف واع للحرب ، ويتمثل هذا الوعي من حلال رؤية الشخصية لهذا الحدث الاستثنائي

> حُو لَم بِكِنْ ثَمَةً عِبُو جَاتِّدٍ بِالْجِنْدِ، إِنْ هِنَا ، آجِلُ إِسِ لَم الْكِرُ لِ حِيانِي كُلُهَا بِالْجَفِّرِ وَاسْحَمِدِيةً وَجِسَى

هاوب وسواها ، ولم اكن قد مويت على المجيء اليها اولا هذه الحرب ، وكدنك هؤلاء الاصدقاء المبتوتون في الارهاء كاليا ، القد جلبتهم الحرب على مديهم وسارتهم ، التصادقو وهرصوا معا على المتسحية على نجل اصدقائهم الذيل يعيشون معهم.""

ولايتحدد التعيير عن الوعي ، بوساطة الفعل القالي ددي تدجره الشخصية حسد إنما يتوضح بوساطه رؤيتها لحدث الحرب داته ، وتحديله لجمل معطماته ، ويتبين هذا الفهم من حلال الشخصية المقاتلة في رواية الحرب ، حيدما تكشف عن طدار داتي هذا الحدث فيها ، كما يندس شخصية نظر محي الدبن في رواية حكما يندس شخصية نظر محي الدبن في رواية حكما المسطفة الفولاد، بنامد محمد رحيم

تسدك الحرب كيف تنادل الدارات الفاحلة ، وسعي سائك شخصيتها في الثواة الملتهمة كيف تكشف إلى الثقافة سبلوك يصبر ع يمواجهة الله جادر كوبهه معرفة الحرب معادلات اسفه و بنعاء ويقبلة الاحتدام القيول الصمي بعلوت من اجل الحياة ، يعت الحياة إلا يصبح بوت رحر إنتجار ، المحت عن معمى الوجود في دروة نهدد الوجهة بالحجار الحرب بدس المتقارلات الدامي ، والمحت المعقمي بلوجونة وانشكل الاحتف الدامي ، والمحت المقسقي بلوجونة وانشكل الاحتف الحجام المناحدة كل الدعة الإحداث التي تتعاقب

يرتبط الوعي الحسم مالحرب ، برعي لمن حسكر أحد الملامع الاساسية فسنمات الفكرية للشخصية إلى براية الحرب ، وهو الرعي الرمائي وغائب مايريط بها الرعي الخلص للحرب ، بالوعي العام ، فيرتى نيكون معيراً هن احساس متجدر في الشخصية ، تجاه أرصها

وادا كان الرعب عن العملية الادركية لجملة من المعلقة والمعلقة والمعلقة والمعلقة والمعلقة والمعلقة والمعلقة المعلقة المعلقة المعلقة المعلقة علمة المعلقة علمة المعلقة علمة

فقد كُشفت عن أفعة أرساطها بقيمها بوروثة ، وفي مقدمتها : حب الأرض

ونقد حلى صرته المهر عن هذا المربوث ، في مدورة غمل أو تأمل أو رؤى تؤشر مواقف الشخصية بوضوح يقول عبود الدركدة في رواية الموابة البحرة لرياض الأصدى

مادمنا هنا رايضن ، الل يتستطيع الله لوة مهما أوتيت من حبروت أن تحرق بخيل العراق الد تهوي نخية الخيات من حبروت أن تحرق بخيل العبائل تنعو ، قد الخيات الخضراء سبتيلى الآف من الغيائل تنعو ، قد يستحيل أرصه الأن رمال أسود ويقايا حياة مخضرة ، قيل ساعات فقط ، لكن ما إن تحر عدة أيلم ، حين ياتي المطر ، حيث يغسل كل شيء بالناء السعوي رخات الررجات وه هي عدد الشهر حتى تعود الأرض مفضرة من جديد فهل بامكن الإعداء منع عطر المدة تا

فالوعي يدل على إنتماء المُنفَسية، ويحدد فهمها لعائها، فتخوص حربها ضد العدو، مؤمنة، إنها إنما تدافع عن مدينتها بعد إن لمِير العدو ساكنيها عي معادرتها

ويتجن الوعي الوطني بوصفه بسة اساسية من السمات الفكرية لشحصية يوسف كاظم في رواية «القدر المسحد وي» لعائد خصياك ويسغ هذا الوعي مستوى عال من الوضوح ، عدده مقترن مالاستشهاد لأن ، بوسف كاضم ، كان يبحث عن ،عمل بصوتي عظيم يعود بالدفع على الشعب وعل جميع الدشر»

ويهيمن الوعي الوطبي على الشخصية في رواية الحرب ، لأن الشخصية تقاتل تعبيراً عن هذا الوعي ، وتجسيداً له ، ولهذا يقول خالد عبد الرحمن في رواية ،جيل النار ، جب الناج، لعادل عبد الجبار

> معنى غرم أن يعرف عن أي شيء يدافع ، ولأي الاسباب يرفع الواحد سلاحه في الهواء نيواجه الوت "

> وتكيفت الخاورة الإثياة بين الرائد طارق سعنون والثالث الضافط جمال سالم ، في روافة المدات المحرساتي خيون ، على وعي يرتبط بقهم الحرب وتطوراتها ، وكونها حرباً شنها العدو ، عن اجل الدرسام والاحدال

الم تفكر يقبيدي ا

- ماشياء كذيره

734

 الحرب : اغتي العدوق (بذي حصل على حدوبا لشرقية / قاياته ، دوافعه في خيف إستطعنا ال بصده منحاح (١٠٠٠)

ى تشافر هاتين السطيع طوعي ، الرز خاصية فكرية الخبرى ، وهي ضمور البوعي الاشكال للشخصية (ل رواية الحرب

للد تعيزت الرواية الحديثة ، بان الشخصية فيها تعيش وضعاً فكريه السعائياً ، في منقسمة عن داسها عن داسها عن ال تحديث ال تحديث ال تحديث الإجتماعي وتؤمل مقمة ومثله ، فال المعامنة بلاية الخاصة ، عزلت عن المحديد ، لال وعبها الخاص بتقاطع مع الوعي الإجتماعي العام ، وال يعخرهت في وسطها الاجتماعي وتعتلت مثلة وقيمة ، افتلات فرديثها ، وقد اطلق جورج وتعتلل على هذه الشخصية مازوماً ، وقد اطلق جورج الاشتحالية Prhematic على هن : الشخصية حيمالح ، الشخصية الاشتحالية Prhematic على هن :

في كتابه ،الكدب الرومانسي والحقيقة الروائية، الذي اصدره في عام ١٩٦١

ولوسيان غولدمان في كتابه «نحو علم المِنعاع للرواية» الذي اصدرةً في عام ١٩٦٤

ودلك من خلال عرض تطبيقي واف للرواية الاوربية ، فتوصلا ، وهما ، يتعقدان في هذا خطى بوكاش ، الى إن الشخصية الاشكادة تظهر ، عندما تصطبع مستوى معين من القيم الموروثة بحيث تبدو هده القيم لنشخصية قيماً بالية لا تستميع ال تاتلف معها ، فتحدث القطيعة سين المخصية والعالم ، عندما ترفض الاحيم البصحية بعثلها وقيمها الخاصة ، ونقد البقد لمن الرواية ، وعذها معترة عندما نصدى وبهذا فهي تحتلف عن الملحمة ، إذ يرى برغونزي إبها ، الشكل الادبي المعونحي برغونزي إبها ، الشكل الادبي المعونحي برغونزي إبها ، الشكل الادبي المعونحي

وفي ضوء هذا التفسير، تكشف روانة الحرب، وعياً معايراً فالشخصية في رواية الحرب، يذوب فيها هذا الإشكال الفكري، فهي تبدى على قاعدة تصلاح مين وعبها الخاص، ووعي وسطها الإجتماعي، وهذا التحدول الجدري في النبية الفكرية المسخصية، جعل الشخصية في رواية الحرب، عؤرة للوعي الشعولي الذي تختعي أبد الحدود، بين ما هو فردي وماهو حماعي، لأن الشخصية لتمثثب لتمثل حماعي، لأن الشخصية لتمثثب لتمثل

أن سبب ظهور الوعي الأشكالي عند الشحصية في روانة الحرب ، يعود الى كوبها جرءاً من كل ، ولاتفرد بميزه ، وهذا مليفسر ظهور مفهوم جديد للبطولة في رواية الحرب وهو مقهوم البطولة الجماعية ، اذ يضحمل الفرد ، وتكف تختفي همومه ، فيحل محله البطال كثارون ، ينطوون على هم واحد ، يقترن بالحرب ومقراها وعلاقتها بقضية الإرض والدفاع عنها

ان استقراء شاملاً لبيية الوعي عند الشخصية في رواية الحرب ، مِعتشف عن تداخل الوعين القردي والجماعي ، في صورة وعي جديد بشعلهما معاً ، ويعبر عنهما ، و «عند الله المحدود، يستند وعيه من تحربة الحرب ، ولهدا فهو يتحول الى مصفاة النوعي الحماعي حيثما يوجد ، فهو ، إبن كل القرئ شمالها وجنودها ووسطها: "، ولهدا فان الشخصية تتحول الى رمز كمبر ، تنطوي فيه طموحات

وسطه الاجتماعي لأن الشخصية تستعد وجودها من هدأ

الوسط، ويؤدي الرؤى المتعددة دوراً اساسيا في تجسيم وعي الشخصية ، وتحولها الى رمز يخل في الأخرين ، ليكون كلاً منهم

> حسار جزءاً من ظوب الدفس ومن القرى التي عرف وجهه الاسمر ، وجبهته التلالثة كبرياء ، وهو بتنقل بيدها معلامهم العميلة والمحملة بالحد تلوجوه المبتلة بالضوء والعرق الوهو ليس

مسحتاجاً لهویة ۱۳۰۰ وله ۱۰کثر من روح ۱۳۰۰ و میظهر فی وقت واحد فی انفر من مدینهٔ ۳۰۰ بل إنه یشمول الی بؤرة تنسج فیها معطیات الوعی الجماعی إثر استشهاده

«اتسمعنا يا عبد الله» وانت لا تعرف محانة معيداً يحتضنك فكل الدن وانقرى التي تحل فيها محراياً لاقامتك ، ومازالت تعريكاتك مرتسمة على ارصفة الشوارع ، و نت تتعفى عفاها، ("")

وصمن السياق ذاته ، تبعى شحصية عبد الله العاشق إن رواية «مكامدات عبد الله العاشق العبد الخالق الركابي فوعبها يستق من تيار الوعي الجماعي ، لامها تنذر مفسها للدفاع عن قيم اصبلة إن وسطها الاجتماعي ، ولهذا ، تتحول ، اثر استشهادها الى رمز وموروث لا ينضب لذلك الوسط ، فعيد الله يصبح ، فقر الفلاحين في إمتداد اسمهب والقرى الحدودية (الله يصبح ، فقر المطورة القرى تضيف عليها الاجبال المتعاقبة وتشدب معها ماشاء لها خيالها (ال وتتكرر هذه السمة إن روامات ، الرجل الذي عاش مرتين ، معادل عبد الحبار ، و ، القمر الصحراوي، لعائد حصيك ، و ، بوامة البحر ، الرياض الاسدي ، و ، ابام العبرياء ، لحمد احمد العلى و ، اعداد المدام الاراد الوضان ، و ، (عوام التركابي ، و ، رحل في ذاكرة الرجال، لعبد عون الروضان ، و ، (عوام) تشمس ، بعادل كامل ، (اخ

تخشف السعات المدكورة لوعي الشخصية عن وعي نمونجي ، فالوعي لم يقف عند حدود الغاء التعارض بين ماهو حلص وما هو علم ، مما تميز بسعة في الدلالة ، عدما ارتقي الى مستوى من العمومية ، يحيث استمد تميزة من كونه خليعاً من تيار شامل وعميق منبلق من المجتمع ، اي لمه شخص المرحلة التاريخية التي عاصرها ، واستعد ملاعده من مجمل معطياتها المكرية والسياسية والعسكرية وهي ، بالسبة لرواية الحرب ، المتغيرات التي شهدتها الحرب

ان الشخصية ، تعيجة لذلك الوعي ارتقت لتكون شخصية نعوذجية ، تتعيز بملامح تحعلها قادرة على تعثيل فئة كبيره عن المجتمع في زعن الحرب ، فالشخصية المعوذجية تكون قادرة على رفع العنصر الشخصي العرضي في مصدرها دوعي الى مستوى معين ملموس للعمومية، ""

المراجع

بثاء الرولية - ادوين مويز ، ترحمة ادراهيم الصيران ، عراجعة الدغنور عبد القندر انقطاء الدار المسرية للتاليف والنشىء القاهرةء

٣ عنام الرواية و عبد الفتاح عثمان ، مطبعة النقيم ـ القاهرة . 1585

٣ . يراسات يل الواقعية ، جورج لوكاش ، ترجمة ي مايف بلوز ، وزاره الثقافة ، دمتس ، ۱۹۷۰

 المعية إلى الإيداع الأدبى ، د عملاح فعال ، الهيئة للصرية العامة للكتاب، القامرة، ١٩٧٨

ه عقيمة في علم الإدب، د. فؤاد مرعي ، دار الحداثة ، يجروت ، 14A1

 الش الروملامي هيكل ترجعة جورج طرابيش ، دار الطلبعة ، بيروت ، 1974

٧ ـ الرواية كملحمة بورجوازية جورج لوكائل، ترجمة جورج طرابيش، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٩

8. Linguistics and the Novel, Roger towler, London and Newyork, Methuan, 1979.

9 Novelists on Novel, Mirlam Allatt, London Routledge and Kegari paul LTD,1959.

D1 The situation of the Novel, Bernand Bergonz, London MacMillan press 1,70,1979

القهو اعش

- (1) maje Heilagh, motte
- (2) LinguisticaL P 89
 - (3) Novelista, 198

(t)، (*)، اعداد للدلع، على اللوائي، من (t)، (*)، (*)

(٧) ، وهم الدم على حجارة الجيل ، ٩ ، ٤٩

(۹) ، (۱۰) هکذا افرجال، ص ۲۱ - ۱۹

(١١) ، الرجل الذي هو إمّا لكثر مني حس ٦٩

(۱۳) الاتحاد المتنطقت القولاد ، على الا

(١٣) يواية البحر، هن ٢٥٧

(١٤) - القدر العنجراوي، ص =

(10) ، جبل الثار - حبل الثلج ، ص £44 - (10)

(١٦) صفب النجر، هن ٦١

The Shustian of The Novel, p 41 (1V)

(١٨) . الرواية كعلجمة بورجوازية ، ص ؟

(١٩) ، (٢٠) ، (٢١) ، (٢٢) ، (٢٤) » (١٤) » (١٤) ، (٢٤) ، (٢٤) و ، ۱۰ ، ۱۹ ، ۱۱ (۲۵) ، (۲۲) ، معاہدات عبد الله العائش ، ص

(۲۷) دراسات في الواقعية ، ص ۲۹

(۲۸) مقدمة في علم الإنب، هن ۲۱

(٢٩) يتاء الرواية ، موير ، ص ٨٣

(۲۰) پتام الرواية د عن ۱۲۲

(٣١) - القن الروماسي ، هن ١٠

وهن الشخصية المعيرة عما هو اقيم إجتماعياً ١٠٠٠ ضعن غاروف اجتماعيةن ... تاريخية محددة ١١٠٠ لامها تستقي وعيها مِن وسطها ، بكل تَدَاقِفِياتِهِ وَالْإِخْطَارِ الَّتِي تَهِدِهِ وَهِي تعكس جوهر ذلك الوسط، لانها تعبر عما يعور فيه .

ونهذا فإن الشخصية الشوذجية في الإنب تتواصل «دون إن يتال سها الزمن، (١٩) ، وهي تختلف عن الشخصية الفردية في الادب ، فالشخصية الفردية تتميز بانها ،ثمثل فردأ في خصلاصه وسماته الشكلية والنفسية ، وسلوكه النبطن في عياته الخاصة والعامة، ٣ وهي الشخصية التي تنصاح وللنازعها وحدهاه (٢٠) دون أن تجعل منها صفة

واذا نظرنا ال الشخصية في رونية الحرب ، من خلال وعيها ، وق ضوء هذا التعريف للشخصية النعوذجية ، فانها تتوافر على كثير من الإسباب التي تجعلها كذلك ، وفي مقدمة تلك الإسباب ، وغيها ، الدي براني هو الأخر ليكون وعياً نموذهِياً ، يتضمن نظرة عميقة للحرب ، لاتلف عند تطوراتها العسكرية ، إنما تكشف هن جوابيها الفكرية والاجتماعية والقاريخية . ولهذا أفرز هذا الوعي مجموعة مقاعيم تدل عل ادراك شامل لكل مايعتمل ﴿ الشخصيات -مما ينفعها إلى أداء واجباتها القتالية بصورة فريدة.

ال ظاهرة رواية الحرب ، افرزت هذا النعط من الوعي ــ بغض النظر عن مستوى الثعيير اللس هنه م تقيحة لاحساس جعاعي مخطر الحربء وشرورة المواجهة الحاسعة امام عدد يهدد باستعرار بتعويص الموروث المضاري والنضى كللبعي ، مما افرزشخصيات ، تستند وجودها ووعيها من طبيعة هذا الاحساس ومصدره .

المسادر

﴾ - لعداد فادفع ٢٠٦ ، هشام توفيق الركابي ، دار النحرية للطباعة ، يطولان ١٩٨٣ .

٢ . يوادلة اللهجر ، رياض الإصدي ، ق ح علا بي . ١٩٨٨

٣ جبل الثاري، جبل الثلج ، عقل عبد الجباري درج على ب د 1447

£ مَكِدًا طَرِجِالَ ، مَكِي رَبِيبِهُ ، ق ح ط پ د ١٩٨٥

ه هندا استنطانا الفولاذ سعد محمد رحيم ، د ح ط. يه ،

١٠ . وشم الدم على حجارة الجبل المحسن الكفاهي ، دا ح اطاء 14.8% w

٧ . مكايدات عبد الله العاشق عبد الشائق الركابي ، د . ح ط. ب ، MAY

٨، صحب البعر، غل خيون د، ح، ط به ١٩٨٢.

٩ . القمر المنجراوي ، عاليا شميناك ، ١٩٨٢ - ما، يه ١٩٨٢ -

١٠ الرحن الذي هو انا اكثر متى ، ثامر معبوف د ح ط پ ،

AAR

الكرمل المحدد رقم ال الأكتوبر 1965

116

اقواس

بينالرواية والسردالكلاسيكي

إذا سألت للرقأ وهريأه أن يذكر لك كتاباً هرياً قراد أو سمع به ، فإنه سيفكر المحطلة ثم يقول لك أند تبدر وثردة الر يذكر أنك إلا مذا الكناف ، لأنه لا يعرف كتاباً هيره وقول دلت بحسب أن أند بدب وثارد ، مالسنة بلعرب ، كالإثبادة و الأوديسا بالنبية للإغريق

عندما تسمعه يترل هذا ، بن الدحت تسلكك ، بلك أن حكايات شهرزاد كات ، وما ترال ، مهمت طعامات لا تكاه شرسها ، وترازيج الأدب ثمرًا عليها مرًا الكرام السبب أو لأحر ، اهم يها المريوب وأهمها المرب على كل حال ما زالت تنظر من يحلقها ويحصمها للأسلوب العلمي في الشر .

إذا طلبت الآن من قارى، هري أن يذكر لك تعادج قصصية كلاسيكية هريبة قاته سيذكر طعولت والمدرسة الابتدائية ويقول لك . كليلة ودمة ثم سيلوي شعبه ويحرك يده يبلس ويضيف . المعتدفات ، رسالة المعرض ، رسالة النواح والرواح وبعد دلك يسكت ولى تستطيع أن تشرع من عنواتاً أخر فرون من السرد يحتزئها لك في أربعة أو حسة عناوين لا يكتفي بهذا الاختزال ، بل يشعرك بأنه لا يرصى بهذه المعاوين ولا يعتبرها تعادج صالحة . وعندما تطلب منه أن يوضح موقفه ، يقول لك بيني وينك ، لا يستمرى من إعلان إحتقرى فها إلا عشيتي من عوان الآباء والأحداد .

إذا قارنًا ما أألف حول السرد وما ألف حول الشعر ، فإنه لا يسعنا إلا أن نسجل والشهره الذي لحق بالسرد ما أكثر الكتب التي تُعنى بناريح الشعر العربي ؟ أما السرد فأنا لا أعرف كتاباً اعتم يتبع مراحله وأساليه ، بل أطن أنه لم يحطر لأحد ببال أن

يكتب تاريخاً للسرد. صحيح أن هناك معاولات في هذا المجال، ولكتها تعب اهتمانها على السرد والأدبي، الطلاقاً من مقهوم معين للأدب، يقع اعتبار الهاحث على أصناف معينة من السرد، ويُقصى اصنافاً أعرى لا تبدر له أدبية.

إن دراسة السرد أن تقدم في البلاد العربية ما لم يستمر الجري وراه والتحصين طالحا لا يغطن الباحث إلى أن عبدان اعتماله عو التفاقة العربية بكل مطاهرها . ليس من المجازفة المجزم بأن المحراجز التي نضمها بين الأنواع السردية لا أساس لها : لا يمكن دراسة توع سردي بمعزل عن الأنواع الاخرى . ولا يحق ، مثلا ، لمن يدرس ألف لبلة وليلة أن يقول : ما شأتي بداريخ الطبري ، ويرحلة ابن يطوطة ، ويكتب التراجم ؟ لا يحق للمؤرخ أن يقول : لا تهمني الكتابة التدريخية التي ينميز بها الطبري والسؤرخون القدامي ، المهم هو جمع الرئائل ومفارتها وتسجيمها . كذلك لا يتبني أن بأمني فقط بالمعلومات التي يصرفها ابن علكان ، وتغفل طريقته في إيراد هذه المعاومات .

0

وَبُ قَائِلَ بِقُولَ مَا العَائِدَةِ مِنَ الأَطْلَاحِ عَلَى السردَ اللَّذِيدَ ؟ مَا الْعَالِمَةُ مِن هُواسَةُ والتُراثُ الْقَصِصِي الكلاسِكِي * أَلَكِي مُرفِع الحب الذي لِحَقَ بِهِ ؟ أَلَانَهُ يَسْكُلُ وصِيدَةً وثالثياً لا يُستَفَيِّ هِ ؟

لا أنثن أن الأمر مجرد شغل أكاديمي على كل حال هناك ومتعده يشعر بها القارىء عنما بهتم بإبراز المنصافص السردية الكلاميكية . ذلك أنه يرى أشياه لم يرها القدماه ، بعمني أنها لم تكن تدخل ضمن تطنق اهتماماتهم على القارىء يرى القدماه كما لم يروا أنفسهم ، يراهم من منظور بختلف عن منظورهم شم فجأة يكتشف أن ما يستهويه في القصص القديمة هي مختلفتها قما تعود عليه فجأة ينظر الى الأدب العديث من خلال الأدب القديم قبأة ينظر الى تسه من خلال نفوس أخرى . فبأك يرى نفسه بعبون أخرى ، هبون أناس مانوا منذ قرون ، فبدو له ينهي هادات الفكرية ، ويدرك أن الأساليب التي تعود عليها أساليب مؤقلة ، مرتبطة بزمان ومكان ، وأنها نيست ويدرك أن الأساليب التي تعود عليها أساليب مؤقلة ، مرتبطة بزمان ومكان ، وأنها نيست وطيعية و . قبعاً يكتشف الاطار الذي يدور داعله ، ويتساءل هيل هو شخصية قعة بدأت وستنهى بلا وجعة .

إن ما يتظرنا هو النيام بمملين متكاملين :

١ دراسة السرد الكلاسيكي ، من أجل الاحاطة بأشكاله وعناصره . هذه الدراسة
 لا يتبغي أن تهتم بالسرد الأدبي ، وإنما بجميع أنواع السرد .

٧ - الاستفادة من والتراث، السردي ، من أجل إبداع أنواع صردية جديدة ، أتواع ومن الدرجة الثانية ، ممنى هذا أن الأسلوب الذي تكتب به الرواية ، حالياً ، يجب أن يُطفع بالأساليب الكلاسيكية ممنى هذا أن الروائي يجب أن يكون عشداً ، أن يلم بكل الأساليب السردية يحيث يجيد التصرف فيها ، ويعرف كيف يسترها الأخراضه . وهذا يتطلب مجهوداً جباراً ، وتأثياً في الكتابة ، ووهياً صبطاً بأن ليس هناك اسارب يريء .

كفاريء ومتوسطه تبدر لي الرواية المربية باستناء بعض النمانج ، متقطعة عن جلورها الكلاسيكية علك أن الروائي العربي يتوهم ، في كثير من الأحيان ،أن السرد مُعْدنُه وهربيء ، وأن النازىء يتبار منه أن يكتب يأسلوب الرواية العربية ولعل هلا ما يجعل الكثير من الروايات أحادية الأصنوب ، ومن الدرجة الأولىء ، أي لا تسمعك إلا موتاً واحداً ، يسمى أنك لا قلمح ديها خلمية كلاسيكية ، ولعل هذا أيضا ما يجعل القارىء والفريه ، مندما يخلع على يدهن السادج والعربية وسواء المكتوبة بالعربية أو بالقرنسية) يشعر بالخية ، ويتول ماران بدادتًا رُدُتُ إليا

عيد الفتاح كيليطو

بينالستيرة والقصبة

بقام الكتب الفرنسى: أندرية موروا ترجمه ، مديق شيبوب

تناول الكاتب الفرنسي « اندريه موروا « موضوع الوازنة بين السيرة والقصة وبيان وجوه الشبه والاختلاف بينهما في المعاضرة الاخيرة من ست معاضرات القاها في شهر مايو سنة ١٩٣٨ بكلبة « ترينيتي كوليج » بكامبريدج ثم جمعها في كتساب عنوانه «ظواهر السيرة» «

والدريه موروا اشتهر تكتابة السير والتراجم ، وله في هذا الباب العديد من-المؤلفات المعروفة ، كما كتب عددا من الفصص الطويله والقصيره •

ولا شك في ان ممارسه الدرية موروا للفتان واعلاكه لتاصينهما يضفي على الوازنة التي عقدها أهمية حاصة - وهذه قرجمها و

في المحاصرات السمانة كنا بطار، شميعا بسرب الداما ، وهو مصوفة حقيقة الانسان - ونساءلما هل يستطيع كانب النسيرة الدراك هذا الشمة والوصول اليه - وكان رائما الله لن يتبكن من دلك ، لأنما في كل مرة تعتقد اللما تمكما من وصع يدما على كتف الشبيع الشعافة كان الشبيع ينقسم الى شطرين ويعلت كل واحد منهما هارنا في شعاب متعرفة والتجاهات مضادة "

ومن ماحية أعبال الشخص وحياته الطاهرة فأسا نعرف انه سافر ، وانه النعي يهده السيدة ، وانه التي ذلك الخطاب ، لكن في الناحية الإخرى فأن حياته الداخلية تعلت منا كلما اعتقدنا اتبا أدركناها ، انها تطهر أحيانا ظهورا ماديا في شكل مدكرات بومية ، أو رسائل ، ولكن هذه الوثائل لا تلبب أن تثير شنهاننا لاننا تشعر أن وواء منظرها ، وفي الإعماق ، فوحه أشباه أحسري كان يجب أن تفرقها ، هذه الاشياء الإحرى التي تشعر بها في أعسنا مثل ثيار الإفكار المستمر في تدفقه ، والمصور المامرة التي تجول في المحيلة ، والنوايا والحسرات ٠٠٠ كيف نستطيع معسرفة هذا حميمه عن رحل مات ومضى عن هذه الدنيا وأصبع البحث عن طوايا نفسه في صبر وأثاة غير ذي جدري ه

يضاف الى ما تقدم انه عندما يساعد الحط وتكشف الصدقة عن أعمال بطلبا ونواياه مما بحد انهما متصدادان لانه في حين كنا بود أن يستوفي الحكم على العمل تطهر سلامة الطوية فتنتزع كل سلاح من أبدينا ، وسنتنتج من هذا انه لر اطلعنا على الأعمال فعط دان من العسير عبينا تعسيرها ، وأشم تعلمون فصبه دروسيني الدى أحس عبد وفاة روحته بندم شديد على سوه معاملته لها ، فاراد أن يعاقب نعسه ودول منها في القبر كل الأشعار التي نظبها مند زواحهما والتي كانت في تطره زمز جنايته ، وكان «روسيني» يحشى ال يكون قد صبحى نشخص حى في سبيل فنه فاراد أن يعاقب نفسه بازالة دلك العمل العبي ، وتعلمون أيضا أن « روسيني » بعد مرور شهور على ذلك لم يتمالك ال فنح المعرة واسترد أشعاره ، وهي قصة مثبرة حما ، والعاص مستطيع ال يجعل منها موضوع قصة مؤثرة وان يدلنا على الأحاميس التي اصطربت بها نفس «روستني» في تلك العبرة من حمانه وأدت الى بنعند مااعترمه، وأكل عادة يقمل كاتب السيرة " ان أشياء كذرة نقونه ، كيف كان يفكر روسيني ، وما هي مشاعره عندما قام بعمله الأول (دفن المخطوط) وماذا كانت أحاسيسه عندما وما هي مشاعره عندما قام بعمله الأول (دفن المخطوط) وماذا كانت أحاسيسه عندما بعد عرمه الأحير الرهيب (فتح القبر) ، انبا لا نعرف شيئا من هذا ولن نعرفه ،

يساور القلق نفس كاتب السيرة اذا شاه ان يتخيل ما اذا كانت نتضمه وثيغة معمودة ، ومن الامنلة على دلك انها بعرف من شهادات بعص المعاصرين ان الشساعر شيل عندما هجر زوجته وهاريت وهرب مع وميرى جودوين، كان يتهم زوجته بأغيانة، ومو عدر ببرر تصرفه ، ولكنه أو لم توجد الوثائق التي دلت على ذلك فيما بعد لطهر عبل شيل قاسيا لا مبرر له ،

على السيرة لا ستن الاسحاص الا بعدر ما رآهم عدم بحيون ، وما دونوا من اعمالهم • وكابت الفسيمة سدية الفعيمة بعول به استناهد دين على الوجود ، فلا وجود لبطن السيرة الاسترام الاسترام التي اصبها اله الدين عرف و التي وضعها لنفسة • أما الاستان الحقيقي فين سين ال حيث فراهر د في حين ال عدا الاستان فد وجه فعلا ولكن كنف بعثر عليه وي سياد مامر سندين أن عارة الشيخان في وقت واحد • هل هو كاتب السيرة ؟ إن الجواب بالتفي أقرب إلى الصواب ، ولعله القامر ،

بستطيع العاص ال يجد مودن بدن من أل يسال وجهى النظر في أوقت واحد المرات على ذلك مثلاً لجندى ظل عبد الهجوم محتناً في حفرة ولم يشترك مع رملانه الالالمد ال توقعت مدفعة العدو على اطلاق بدائها الانتهاء الهجوم علو المسترة أمر هذا الجندى أحد الصماط الاعبيرة جاناً ، ولو غرف كاتب لسميرة ذلك الجندى الحدث لوصفه عامه كانت تنفصه الشبخاعة و ولكن هذا الحدى في نظر نفسه لم يكن حماناً والاحاثر العربية ولعنه كان يود أن يكون شبخاعاً ولكن حسمه لم نطاوعه واصماره أن يبغى في مكانه والدائل وحده هو الذي يستطيع أن يعرف ذلك ، وأن يعرف في الرقب بعسه حكم الصابط على الجندى ، وأن تعبر بلسان الاثني معا والحق أننا الابتان الاثني معا والحق أننا الابتان الاثني معا والحق أننا الابتان تعسمه ، أو كما يقول ، وأمون فرناندي و الاادا و وادنا بين الشهادتين والاحظاء التي ارتكبها الشاهد والتي ارتكبها الانسان ، لأن هذا الأخير قد تخدونه الممل يقول دائماً ا و لقد تعدعه مظاهر الإعمال و و فالإنسان صاحب الممل يقول دائماً ا و لقد تصرف تصرف حسنا و ويتمثل يقول شاعركم ؛

- و حقا لقد تصرف على أحسن وحه
 - ه لماذا لا يقمل ذلك ؟
- و ولكن هل فعل ذلك ؟ هذه هي السهادة
 - ء ولا أربد أن أعرف غير هذا ۽ ٠

بستطيع الماص أن يعرص الموصوع من معتدف وجهات السطر ميطلعا على حكم صاحب الفعل على معله ، وكذلك رأى الاحرين فيه ، وصالح وجهة نظر ثالثة وصفها و فرنانديز ، نأنها ، تبالف من الرابين السابقين وتعتير اساسا لعملية الخلق --- لننظر عن كتب فيشاهد أنه لا وجود لاحدى شخصيات القهمية الا بعد التوفيق بين حياتها الباطبية وحياتها الطاهرة للعبان لان احتداهما تؤثر في الأحرى ، أو أنهما وجدتاً معا وقاقاً كما يراه القاص » -

ويطهر صعب كاتب السيرة بالنسبة للقاص الله لا يستطيع تأليف الحياتين الساطنية والطاهرية معا • فكاتب السيرة يرى وبيل، (أحد رؤساء الوزارات البريطانية) حالسا على معمد أمام حصومه يوجهون البه حملات شديدة ، لمل في بعضها تحماملا كبيرا ، وقد حبى رابعه وعلت وجهه مسحة كآية • فيتساءل الكاتب بعادا يعكر هدا الرحل ؟ • • • الله لا يدرى من أمره شيئا • • • على أنه توجد في بعض الأحيان وقائع مادية ، ولعلها تتوفر لكاتب السميرة أكثر مما تتوفر للعاص • ولكن همده الوقائع ليست كل شيء •

انظروا الى المؤرم الذى يدرس عصر ما قبل التاريخ ، أن لديه وقاتم ومادة صخمة ، أنه يحد في جوف الأرض بلطة مصنوعة من الحجر الصقول وعصيا صميرة في أشكال مختلفة ، ويرى على جدران المغارة صورا مرسومة للأنفار الوحشية ، ولكن وفرة هذه المحلفات المروسة في سنحت شير السام وسعت عني المثل ، في حين لاتعيدنا شيئا عن الانسان الأول ، ومن الصمي _ كما يقول سيسريون _ أن بتخيل انسانا تفي حياته في قلع الأحجار ويطمها دون أن تكون هدده الحيام بسيجا من الرعبات والشهوات والمخارف ، و ، كياب عدما بصب رحياه المدائن في عصر ما فيسل التاريخ يطلقنا على اشباء عديدة الأرضود ألها تن التاحق ،

وكدلك يستطيع كانب السهرة ال تكون في حورته عانه وحمسون وسالة كتبها أحد الوزواة ، وقد يتماشم هذا العدد حتى يسلخ الألب وحمسمائه ، وقد يكون من الخير أن تنشر هذه الرسائل لأبها نفسر وثانل هامة ، وتكلك لل تحرح من هندا المنجم الراخر بالمعلومات صورة حية لصاحبها لأنه يجب أن يضعى على هذه الوثائق الخياة والوجود ، لا أن تكتمى بأن تعيشي فيها • ويقول العيلسوف المرتسى «الان» ان التاريخ فارغ لا يحوى شيئا لانه مصطر الى تصديق الشهوات التي يعترف بها أصحابها ، ومكدا يتحرك في نظام تحريدي وتعوقه الحياة الواقعية • فالباريخ يجمع مختلف أنواع البلطات ، ولكنه ادا أعوزته هذه البلطات ولم يعتر عليها قال انه لا وجود لها ،

وقد بين و ام فررسس و في المحاصرات التي القاحا عليكم في السنة الماصيه الغرق بين شخصية القصة وشخصية المرجم له فقال :

ه اذا كانت احدى شحصيات العصة تطابق تمام المطابقة الملكة فيكتوريا ، فاتها حينئذ الملكة فكوريا ، والقصة أو الجزء من القصة الحاص بوضعها بتحول الى تاريخ والتاريخ يقوم على الأسانيد ، أما العصة فتستمين بالأسانيد على قدر مزاج العاص وحذا القدر المجهول من الاستعانة يعدل تلك الأسانيد أو يحولها عن أصلها تماما -

قالمؤرخ يعالج أفعال الرجال وأحلاقهم بقدر ما يستطيع استنتاجه من تلك الافعال ، ويتناول الطباع كما يتناولها القاص ولكنه لا يستطيع معرفة وجودها الاعتد ظهورها ، وقولا أن الملكة فيكتوريا لم تقل : دلم نقض وقتا طبباء لما عرف من حولها على المائدة أن الحفل كان في نظرها مدعاة ملل وسام ، وكان باستطاعتها أن تقطب

حاجبها ليسسم من حودها شعورها وكدلت اسطراب والاشاراب نصبر من الاسابيد التاريخية ولكن هب انها ظلت هادئة لا تعبر عن رابها بأى بادرة مس كان في امكانه معرفة لا فالحياة الحقية تطل حقية كما تدل عنيها صعتها ، ولا يزول خفاؤها الا ادا عبر عنها بعلامات ظاهرة فيتحول عندئذ الى فعل ، ووظيعة العاص ان يكشف عن الحياة الحقية من منابعها ، وان يقول عن الملكة فيكتورنا أكثر ما يمكن معرفته ، وهو اذا فعل صور لنا شخصيته ، ولكنها ليست شخصية الملكة فيكنوريا المعروفة في التاريخ » »

وهل أستطيع أن أصيف كلبة الى ما تقدم وهي انها قد لا تكون الملكة فيكتوريا المعروفة في التساريح ولكنها أقرب شسبها بالملكة فيكتوريا من شسحسيتها المروفة في التاريخ •

يمول بروزه ابه بالكي بكون فكرة أصبح عن عهد النورة الفرنسية و تابوليون، وعن حطورة هذا المهد يجب ان تنصرف عن المؤرجين الى الفاصين ، وان نقرأ قصة بالحرب والسلام ، لتولستوى و والأسرء لهاردى وهذا قول قريب من الحقيقة و وأقول وقريب، لأن تولستوى لم يعهم حقيقة عظمة بابوليون وانسانينه ، ولكنه عرف كيف يحفل من اسكندر وبابوليون وكو تروف شخصيات حية ، وقد تم له دلك لان تولستوى كان واست ما أثيال صادن الروى ، وأن بعض حيرف حيرف الطال القصة من رحال التاريخ ، ويعرف السيرات التي مفهس عن وجوههم ، والاشترات والحبركات التي يبدونها ، وقد تكون عدم الاشترات وبعث التصدات حقيقة باريخية ، ولكننا قلما بسيطت معرفها من أسب الدريخ ، وأي مؤرج بعن به ان كنت كما كتب تولستوى بسيطت معرفها من أسب الدريخ ، وأي مؤرج بعن به ان كنت كما كتب تولستوى واصفا زيارة تابوليون المبيش المروشي .

- قال يوتابارت الصنار نصوت واصبح السرات وعم تحدق النظر من بحث الى قوق في عيني القيصر *
- ـ با صاحب الجـلالة استاذبكم بأن أمنع المـبع حبودكم وسـام اللجيون دوبور .
 - ه وكان القيصر يصنفي اليه باهتمام ويبتسم ويشبع براسه موافقا .
- « وأصاف بابوليون بصوت هادي، في حين استدار ببطره الى الجنبود الروس المسطعين أمامه لتادية التحية العسكرية «
 - _ الى الذي تفوق يبسائنه في هذه الحرب •
 - و وفال اسكندر وهو يتقدم نحو الامير كوزلوفسكي قائد الكتببة :
 - استاذن جلالتكم بان اسال راى الكولونيل •
- وانترع بالوليون الصعولة قفازه من يده الصغيرة البيصاء فتمزق ورمى به فتقدم أحد ياوريه والتقطه ا ع

الى أن قال :

وادار بابولیون ظهره الی الوراه استدارة حمیمة لا تكاد بلحظ ، وحد یده الصغیرة الكبیرة كابه یحاول آن یتباول شیئا ، وفهم رحال حاشیته رعبته و تحركوا و تشاوروا و شرعوا بناول أحدهم الآخر شیئا صغیرا ، وأسرع الملام الدی رآه نغولا عند بوریس فحیاه باحترام ووضع فی حده الید المدودة صلیبا یتدلی من رباط أحمر

متناوله بالوليون دون ان بنعى عليه نصوب من ادبرت من الارار عب الدى كان يحرص على ان يتطر بعينيه الواسعتين الى المتراطورة • ونطقع بالوليون الى الفيصر كأنه يريد الن يشير الى اته يقعل ما سيعمله ارصاء له • ووضع بالوليون يده التى تحمل الصليب على صدر الجندي لمسة منه تكبي لكى تجعل هذا البطل سميدا •••ه

ليس باستطاعة كانب السبرة ان يقدم هذه الصورة الحية للامبراطور * وليس مناك أي سند أو وثيقة تتيج له ان بصعه وهو بند بده الصغيرة الكبيرة ، وهو ينظلع الى القيصر في نلك اللحطية ، الا ادا وحد من شاهد هسيدا المسوقف وكتبه واصعا الاشارات والحركات * ولكن أحدا لم يلتمت الى تدوين مثل هذه الملاحظات في لحظات التأريخ الخطيرة *

بعتير هذه الملاحظات وأسالها غير متبجعة لكاتب السيرة ، فهل يترتب على دلك ال يعتبر هذه المعاص عليه ، أم أن عليه في بعض المواقف أن ينتفع بتحارب المعاص وبحاول استعمال أساليمه العدمة ١٠٠٠ وهل يسبر كانت السيره على المفاص في بعض المجالات ٢ هذه أسئلة أود أن أنجبها معكم بصفتي من كتاب التراجم والسير على صوه ما ذكره القاص دفورستره في هذا الصدد *

تحدث فورستر عن ساء العصبة وعن الشبكل الذي بحمل من العصبة عملا فلياً قريباً إلى الإدهان -

ونجد من هذه الناحية ان موقف كاب البراجم أسعب من موقف القاص الا في بعض الحالات المادرة ، أن عدما بكت سه و رحل عاب حداء واصحة المعالم حلية ، فهو في هذه الحالة يحدم أكداب لا شكل أيا مراعه من فصح مسارة مورعة في حوادث متورقة ، ولكنه بجب أن يصح الصحاري التي يقسمل بديا ، وفي حياة كل انسان فترات طويلة فارعة بدحس أعبرات السامية باحوادت ، و بال وبدرك لا يحشى الصحاري في قصصه ، و كل كاب السارة الله بحد حداد رحل بحده الى ناحية واحدة، وتسيطر عليها شهوة واحدة ، كما هو الحال في بعض قصصي بلزاك ،

ولدلك بكاند كاتب البراحم صعوبات اشق منا يعابيه العاص في التأليف ولكن لديه ما يعوضه عن ذلك و فهو بشاول من الواقع أشكالا معدة من قبل وليس عليه الا ان يستخدمها و وهذا مصدر قوة للعبان و ومنا يشخد عربسته والعنان عادة يعاني مشقات قاسية في ذلك النضال الذي يقوم بين المادة التي تقاوم والعقل الذي برعب في انتاج الروائع و كان ميكيلانحلو وعده من كسار النحانين في عهد البعث يتلقون من الامراء كنلا من الرحام محملعة الاشكال و ويتلقون معها رعسات أولئك الامراء و وكثيرا ما خرج من قلك الاشكال القريبة البصب الرائعة في أوضاع ألهلك الامادة وقد كان من سوء حمل بعض العصوبات التي يتلقاها الشاعر في نظم القسيد الإنباعي و وقد كان من سوء حمل بعض القصص ان مؤلفيها كتبوها في حرية تامة وأرادوا ان يسووا والاشخاص وفاقا لرعباتهم فيعلوا منها محلوقات مبهمة مجردة من العباق وحدت للتدليل على فكرة معينة أو لتاخد مكانها في بناء هندسي وسست خطوطه من قبل و ومن هذا النوع قصة وتايسي لاناطول فرانس وهي مثل يصرب

وتستطيعون أن تلاحظوا أدا درستم باربع القصة في بريطانيا وغيرها أن أحسن

العاصبي كانوا بعرصوب على نفسهم البحث عن اشتخاصهم في الحياة الواقعة والوتائي كما يعمل كانب التراجم تماما - فمريديت استبد الكتار من شخصيات قصصه من الواقع ، وتوليسوى استمان بناريج أسرته في كتابة قصة ، الحرب والسلام ، وأبدرته حيد قال في ومدكرات المربعين، انه يقصبل الاستنفائة بحير من الاحيار المبنوعة على أن بنيم الموضوع واعتقد أن القصة المستندة من نفض الحوادث الجارية بعد أن حولها العاص الى عين في نابي أفوت الى الواقع من المعمة المستفة ، وفي استطاعة العاص أن يحدف ما يشاه حدقه من الجوادث التي يعتمدها واستبعاد مايلائم موضوعه ولكن كانب البراحم مصطر الى الحصوع بلواقع بحداديره ، وأن يعني بالحرص والدائيف ، وألا ادمى عنه لقب العنان ، ولعله يستطنع ذلك تواسطة تسليط الاصواء كما يقعل الرسام ، أو يواسطة الوزد كما يعمل الشاعر ،

وليدقل الان الى ما يسبيه بالحكايات - ان حير ما توصف به القاص الله بصطر المطالع الى انتظار الدوية نسخف ونظع - ان شهرداد لم سج من الموت الالان دوجها المحيف كان ترغب في معرفة الفصل البالى - فهل كانت شهر داد سجو لو انها كانت فكنت البير - وهل تؤلف السير حكية متصله الاجراء متيزة للاهتمام كالعصمة > هذه حكاية دديروانلي ، انها شديدة الشبه بحكايات الب لينة ولينة ، وهي فصة لان الثقة بالنفس وانشنجاعة بسطران في النهامة - ولا تنظيمها الجبية الطيبة - كانت الملكة فيكتوريا هذه المديد عن التهامة والمديدة عليته المنتوريا هذه المديد عن التهامة المنتوريا هذه المديد عن التهامة المنتوريا هذه المديد عن التهامة المنتوريا والتهامة والتهامة والمنتوريا والمديدة المنتوريا والمنتوريا هذه المنتوريا والمنتوريا هذه المنتوريا والمنتوريا والمنتوراويل والمنتوراويل والمنتوراويل والمنتوروراويل والمنتوروراويل والمنتوراويل والمنتوراويل والمنتوراويل والمنتوراويل والمنتوراويل والمنتوراويل والمنتوراويل والمنتوراويل والمنتوراويل والمنتوروراويل والمنتوروراويل والها والمنتوروراويل والمنتوروراويل والمنتورور والمنتوروراويل والمنتوروراويل والمنتورور والمنتور والمنتورور والمنتور والمنتور والمنتورور والمنتورور والمنتور وال

وكانت شهر دار سبعد يصبه من البوت سندرد عربدت، ان حيباته منيرة كالمصنص وميسه بناء فعنصت و بالمنعوب نبر في داران خدط والمشل في الرواج الاول والحب الرومتسي الطاهر للعناة وجانيت دوف جوردوي، و وجاح الرواح الناسي وأخرا صفاء الحياة ا

على أن حياة شخصيات أخرى تظل باهتة ، وتمر بغير مفاجآت ، ولا تستطيع أن تستائر باهتمام العارى، ووي حياة شخصيات عيرها بعد حوادث سيرة ولكنها فليلة ومشابهة بحيث لا تصلح لقصة متباسقة ، هذه شخصية السيده «سيد وتره» بحكم لاول وهنة أن سيرتها متيرة لابنا تجد فيها بعض مشاهد خارجة عن المألوف وحديرة بالوصف والتصوير ، وكانت السيدة دات بعس حميلة وطبية ، ولكن جميع السير الذي كبيت لها حام فاترة عائمة لان حياة هذه المثلة دارت على بعط واحد،

ولدلك يحب ان نعبادر من كتابة السبير المبلة · ولكن من المعبرر ان هباك قصصنا مبلة أيضا ، وانه وجد قاصون قاموا بكتابتها ·

و سغل الى الحديث عن الاشخاص * قال دفورستره ان هناك نوعين من الناس يجب ان بعرق سيما وهما الابسان الحقيمي والابسان الخيالي * والابسان الحيالي أصعب نصويرا من الحميمي * ومن حصائصه انه يولد ، وانه بلحقه الموت * وهو لا يحتاج الا لعليل من العدا والتوم ، ويهتم طويلا وبعير معل بالملافات بين الناس والابسان الحيالي لا يعكر الا في الحب ، في حين ان الابسان الحقيقي يصرف اهتمامه بموغ حاص الى عداله وعمله ولا يهتم نالحب الا في ساعة أو ساعتين من يومه اذا وجد الى دبيلا *

على أن صاك بوعا ثالثا من الناس وهو انسان السيرة ، وبختلف عن الاثنين

السابقين بأنه آكثر منهما عملا واهتماما بشعون الحباة ، فربعا فعن الانسان أيام طوالا متكاسلا أو جادا بشيطا، وهو يلعب الجولف ويرجى الوقت في عادثة أصدقائه، أما انسان السيرة فانه يعمل دائما يكتب الرسائل الى أصدقائه ويحاول أن يتولى مقاليد الحكم ، أو يقاؤل النساء ، أو يقطع صلته بهن ، أنه مخلوق ذو نشاط عظيم ،

وتحتلف طريقة انسان السيرة في التعيير عن الابسان الخيالي وان كان يشبهه من تواح أحرى • فالاسبان الخيالي يتكلم كثيرا ، أو يفكر في شكل حوار داخلي بينه وبين نعسه • ولكننا نستطيع سباعه بعمل القاص الدى يعوم بعبل الخالق المطلع على خعايا العلوب • اما انسان السيرة فيتحدث قليلا ولا يعكر أبدا عندما بخلو الى نعسه ، ويكتب رسائل عديدة ، وكثيرا ما يدون مذكرات • وهو حدير باللوم ادا لم يعمل هذا أو ذاك ، بل يعاقب عليه لانه يصبح كانه لم يوجه •

صحيح ال الانسان الحقيقى يكتب أيصا الرسائل ، ولكن رسائله ليسب على جانب كير من الاهمية ، وهى أعلب الاحيان لا يعنى بها عباية تدكر ، ولا يؤمن بها تحويه ، أما انسان السيرة عامه ادا كتب رسالة فكر كثيرا فيما يكتب ، أو على الاقل هذا ما يزعمه جميع الذين يكتبون عته ،

وتختلف معاملة الناس الانسان السيرة عن معاملتهم للانسان الحقيقى • ال انسان السيرة يعامل نفسوه اكثر من رميلة • فالانسان الحميقي يستطيع ال يناقص نفسه ، وان يحب اكبر من أمراه في وقت واحد ، وأن يبدأ حياته فوضويا ثم ينتهي محافظا ، أو عكس ديب ، والناس يعفرون به هذه الاعبال لايم لا يلغون على حياته نظرة شاملة • ونشهدون أموره يتلبه شديد ، أما حياة انسان السيرة فأنها مصبوعة في ثلاثيائة صععة بنفر ديها نظره المادد العاجب ، ونصدر عليها أحكاما فأسية اذا وحدنا صاحبها بافتى عسه • وعكدا نشبه في الحكم على شاتويويان ونصفه بأنه متقلب عادر لانه كان يكتب تلاث رسسائل عرام أني تلاث نسساه مختلفات في يوم واحد •

على اله يحب ال نشير الى ان عهد الرسائل والمدكرات أخذ بالروال لال الحياة المضطربة التى تعينها ووسائل الانصال السريعة قضت على تلك الأوراق التى تعتبر لحم السال السيرة ودمه - فالاتصالات الفرامية تقسى اليوم بالمليمون - ولو وجه مبايرون، و «كارولين لامب، في عصرنا الحديث لما بقى أثر لحصامهما - ولا يعلى بالكتابة الا رجال المولة لانهم يحرصون على تحديد المسئوليات ، ولكنهم يكبون على الآلة الكانبة ، وهكذا نجد كاب سيرة الرئيس الامريكي ويلسون يعمد لتأييد اقواله الى نشر صور لتقارير مكتوبة على الآلة الكاتبة ، حقا ان حياة السان السيرة أصبحت عرضة للزوال »

على انها اذا أولينا انسان السيرة العناية اللازمة استطاع ان يعيش - انه شبيه يتلك النباتات السريعة العطب التي تحتاج الى عباية كبيرة ولكبها تعوضنا عن هده العناية بأوراقها العارعة وزعورها الجميلة ٠٠٠ وهكفا اذا تناول حياة انسان السيرة طبيب ماهر استطاع بواسطة علاج ملائم أن يبعث عيه تلك الحياة الداخليسة التي تعد من ضمائهم الانسان الميالى ، ولكن دون اضرار بالمقبقة -

و تتسمامل في الختام هل تحاول ان تكتب كتاما بصوان ، بلوطرخوس أو مستقبل السيرة » ٠

وفي رابي أن استنفيق أن حنيف عن الحاصر لانه لا رفي ولا يقدم في الأدب وليس تنيسون أعظم من هوميروس ، ولا بروست أعظم من مونتيني ، أو ستراشي من بوسويل - انهم بختلفون في الحسائس الادبية فعط - والادب يسير سيرا متساويا اكثر منا يتبع خطأ متصلا ، وسسواجه من جديد عهود استقرار ديني واجتماعي يكتب فيها قليل من السير التي تكشف عن الحياة الداخلية ، وكثير من الشاء - وطفي بعد ذلك عهردا يسودها الشك والياس فتطهر فيها السير من جديد بشكل نظمئن اليه .

وإيا كان الشكل الذي تتحده السيرة في المستقبل فأنها تطل من أنواع الادب الصعبة المراس ، لابنا تطالبها بتدفق العلم ، وسجر الفن ، واحساس القصة للواقعي وأكادب التاريخ الملعقة ببراعة ، ويحتاج التوفيق بين هذا الخليط المجبب الى كثير من الحدر واللباقة ، وقد قال كارليل ان السيرة التي يحسن المؤلف كتابتها نادرة كالمياة التي يحسن مناحبها استعمالها ، وقد دل كارليل في قوله انه ناقد متفائل قدر ما هو رحل أحلاق متضائم ، ولكن أيا كانت الصعوبات التي يلقاها كاتب السيرة فان هذا المن جدير بأن بخصه باهتمامنا وأحاسيسنا ، فعنادة الإنطال قديمة وجدت مع الانسان ، وهذه العبادة تقدم للناس أمثلة رفيعة لكنها ليست منا لا يستطاع الوصول اليها ، وامثلة عجيسة ولكنها ليست منا لا يستطاع المعديقة ، وهاتان الصعتان تصفيان على تنك العبادة شكلا فيها رائما ، وتحملان منها عقيدة انسانية الصعتان تصفيان على تنك العبادة شكلا فيها رائما ، وتحملان منها عقيدة انسانية ،





على هاميش النفر العربي "

بين اللعظ والمعنى

المن الحاصل عم أول من أيار من هاد المرب مشكله المحادث والمن إلى والمحة و عدد عدت عميما في كده أحادث كنيره وهو في الارتباق من عناق المحدث وقع من شأن الله و وهو في المستملة من شأن الله والمحمل من شأن الله و وها محمة هية . والطالمة بقول في ووالسود و المروى والبدوى و إنها الشاق مرديا المحمل والمرفى والمروى والبدوى و إنها الشاق في إدارة الوران و عمر المنط ومهولة ومهولة الهرج و وفي في المنابع و موده المنابع و موده المنابع و المنابع و موده المنابع و المنابع و موده المنابع و الم

مده ما مده المدارية م إدار و إندت هيا صروة من السط و التكرار من تؤدي أداره وبالله السراط معلم من الدخلة والكرام الما من الدخلة والكرام الما من المدخلة والكرام الما من المدخلة والكرام من المدخلة والكرام من المدخلة والكرام المناسبة والما تتام ع إليه من فروع أكثر الما من المسالمة وأن المام في مور وشقة ومعارض أباقة والدك منظر منه أن يشيد المنى قبل إشارة باللمظ و والدك منظر منه أن يضم في بشادة بين المام المنافذة المعالمة والمنافذة بين المام المنافذة الم

لم بكل الملاحظ معتن مكرة اللهظ كدم أدبي و مل كال معتقب قبل كل شي ، كده على وعقد كان المنكامون

من حوله بتحدثون في مسألة إعجاز القرآن وكان كل مجم تعاول أن عسرها وحود وطل بمشطها ، وكاوا كلا مثروا على وحد أو علة ودب عميم خرق الزادوة رجودا أوشك أن تقصها .

مكر التكبيران والمبألة الإغار وها عارب سيم آراء كشره ، قالت طالبه : إن القرآن محمر تعيمانيه ، وليكي مادا ولو الله في ألن كان واد عيم القصص ه فالقصص موجود في الفراه وهي لبنت متحرة ، وإن كان والربيا الحكم فكت ووادشت فيها حكم كتيرة ، وهذا ال القلم يستطيع أن بكتب كنا كله حكم وأدغال. س أعل ذلك كله رأى النكلمون أن الاحتكام في جان الإنجار إلى الماني حطر، فهو يؤدي إلى متراصلت كتعرب The state of the state of the state of the state of . يحدر الدكر بالصرفة فألفرب كانوا يستطيمون أبي 🗀 مر میر من ولک و میر آن هم مالین ير إنها بؤديها ، وقد آوت الحاحظ الراسية المسترات المسترات المسترات كان أن مداء تمكم والدمن إلى الأنحار الذي كان بيربو منه أستاوه الطام وهروس تشكلني ووسرعال ما وكون ديه بالسن أن يؤتجيوه ، أما عو فقد فتحه على مصر الهم ميدا المتاح العارجة الدي عاد في كتبه لمم العار .

وهد الماسية إلى أن التراق معجر سطيه و تأتيمه م من هددا الحاس بستقر حاله النبي الدي أعمر الدرسة أن بأبرا عالم موقد الدعم بشيد في الأدب كله بالمعظ و هيو وحده معهار السلامة الااللمي كلا بعلن حص الباس ه مالماني معاروحة في الطريق التي إن البرب والسجم والدمو و عدم من الماسيم والدمو و المراد و السجم والدمو و عدم من الراد المراد المراد المراد و السجم والدمو و عدم من الراد المراد المراد المراد المراد المراد و المراد و المراد و المراد و المراد و المراد المراد و المرد

المش إرأا كنس لفظا حسنا وأفاره البليع غرها سهلاه

وسعه سيم دود منسه سرول سن من وسد و السال أمل ، والمال إدا كنيت الأتماط الكرمة ، وألسب الأوماف الربعة عوات من منادر صورها وأرت على حناش أهدارها عقدار ماريت وعلى حنب ما رحوت ، والمعط الرسيق الأبين يؤثرى القوب بأثير اشدها ، تأثير السحر الذي يهر المفول ، فإدا بك وي الحالى والأمكار اسور هده تعرصورها وي ماية فريم اللي حقائل أنداه وعلى هنا الحمل أحد الحاحظ والى دوره بل الكعط وعلى هنا الحمل أحد الحاحظ والى دوره بل الكعط وتن دوره بل الكعط وتنه هيمه الشهر والشعراء وقد المقيدة على مقصورة على المعط ، معى قد حكول فيه معط ، وقد تكول في المي هو الآخر عقط ، وقد سد ما المي يعطى الحمل في المي هو الآخر عقط ، وقد المدرو وسد هو المدرو المدرو الأدباء الأدباء المدروا الآخر عقط ، وقد المدروا المدروا

الائتلاق من صحف و كدنك دهب هدا الدهب بر مال في كتابه المسافتين و فقد معتمل بالديل والمبني حيداً و أنها المبني مقد له فعلا بين فيه مني يكون حسناً مستقيا خبله ائتباد ومتى لا يكون ، وليكي بدل على قيت و كرأن من هرو الله أحديد عبر لعنه مكنته من التنوج في أمكاره والتصرف في مقايد على عود كان من معنا لحيدالكاندة إن معرفة الفارسية كانت مبناً مهماً في جودة واسه أمكاره وسابه و ثم رجع فيقد فصالا آخر بالديظ فيل عبد معنى هذراب المحاحظ منا فيمنه وما يصبعه على المادج من آيات هيه المحرد و مثلث حماً و الحلالي كناه بين الدعوة الانظ والمني المحادث في مؤلاه التقاد السابقين فصادا بين المعظ والمني و واصح أن هؤلاه التقاد السابقين فصادا بين المعظ والمني إد تحدثوا هيماً كنديمي مندساين إلا أن دلك — والمن إد تحدثوا هيما كنديمي مندساين إلا أن دلك — من منه من المني ابن وشين موقعاً حسناً ه

عرابياء في كذابه النبعة بقول في همن هجه لبعث مشكله الدها والدين : إن الدفا جيم وروحه النبي ، وكا لا يمكن العمل بين الحمل والدين . ويستمر فيشبه صحب الدها بسحب الحسم وهاجيره من النبيل والدور كا يشبه صحب الدين بمرض أروح و تأثيره في الحسم . فم يعفرف ابن رشيق بالمصل جي المعط والدين كا صحت جهر وتقاد الدرب ، فقد كان فرى أسها متلازمان كا صحت جهر وتقاد الدرب ، فقد كان فرى أسها متلازمان وأن ما يصحب أحفاها من أمة يصيب الآخر وبيس من شاك في أن تلك طائرة وفيقة ، طامط إدا وصح بالمراة أو الاعدال كان ونان وصعاً المدين الحائم وراده ، و كذلك

ومداً لاهط الأدي بكشمه وغلوه البس اللهط والمس شايي ما المراد الله الله الله والمراد الم الله الله الله المساود المراد الم المعتوا المراد الم المسكود وطنوا استدودي إلى المسكود المتدرث المسكود المتدرث المساودة المتدرث المساودة المول به من أن اللهط المراد المراد الله من أن اللهط المراد المراد الله من أن اللهط المراد المراد الله من أن اللهط المراد المراد المراد الله من أن الله المراد الم

فعيه ويداو معوية ا

وقد قان لشير م عبد المكره واستقرارها ي هوس النقاد والأدراء آثار عندية ، أما من حيث النقاد عليها فوت أبحائهم مسول باللفظ عنده واسبة كبت أن لا تفرز عهم منية نبحث حواسه أحرى في الحاوج الأدبية ، ويجد الفارى، فلكر م دراسه سعمة في الحاوج الأدبية ، ويجد الفارى، فلكر م دراسه سعمة في كتاب القبل الدار الإي الأثير نستوعب كل ما وصعوم من فواعد وأصول في عبث المنعظ وما أبطوى عيه من فم السباعية في كتاب كار مروح إن عدد الدراسة ليلا حقد أنها مع المساعية في كتاب كار ما ومعل المساعية في كتاب معمل المساعية في كتاب معمل المنابية في كتاب مستقل قام الاستقلال و علم بر معلوا منها أي و علم و معلوا منها أي و علم و علوا المنابية في المنابية والا عنوا في دعلوا المنابية والا عنوا في دعلوا المنابية المنابية والا عنوا في دعلوا المنابية والا عنوا في ديا والمنابية والإعمار من الحرالة والإعمار والإطاب والكنها إشارات قما أعمت شيئاً و و كار

أدب الأسبوع ...

ه هدا رأبي وعلى تبعته وحدى

رسالة الأدب – حسن البروة 🕶 الؤهر

رسال: الأدرس،

و المدر ٥٠٨ من عنه الاسي

و مرزب الشكومة النسبارية حيثة رجل الأدب والسحامة وحديد الحد الأدلى له يكنه كل منهم في الشهر مثالات:

وهو مع طريف من شأه أي غير اشاه كتير من ها مدت المداد كتير من الداد المداد المدا

. بدائل ہو و میں ممان معامی ادارہ ماہ بعد سے ادارہ اور ماہ مائل علی جی

الشعراء يمثل معالية في ألفاظه وأبهم لا يمثل و حج أبهم الشعراء يمثل معالية في ألفاظه وأبهم لا يمثل و حج أبهم مدر كل مدر مرز كل ألف مدر الله أحرى تقبلة في النطق وهذا حاولوا أن مدرسوا الإنط دراسة صوبية محيمة أربط هنه وابل فائل أو رابط هنه وابل موسوعه

... و كوف وهى حكومة ملاو تعجادها تيسدات المرب من المجرى والتعالى و ويترمص بها القرب والجسب و الجسب و ومدودها على المدود مترسي و حليمها الراعق في أرهها يمكم حكم السيد و ويتصرف نصر أب العالم التسليط و معن من أهداتها ومن حساتها ين شق وهي يهد دارب تباك حسات و وقد وهما كل حسات و وقد وهما كل حسات و وقد وهما كل حسات و وقد وهما هد المعلم من ماسيه ومن عده و الما المحمود العدة و الساعة التي يعيس و من عده و الما المحمود العدة و الساعة التي يعيس و من الساعة التي يعيس و من الساعة التي يعيس و . .

الادلا في مثل عدا الحرج الدين تُخرر حكومتها في مثل عدا الحرج الدين تُخرر حكومتها في مثل عدا أواده ؟ . . . أهدا أواده ؟ . . . وأبي مكان رحال الأدب والصحافة من ذلك الحول الماثل ه

رما تتسل ه من تعويد وتصبي ه أسد . فرياه وحاصة بعد الهري الرابع المنعري ولا يسوي وأمكره إلا في القبيل الناهر ه المناس أن من الأدب تتميزه لاجتكيره وأن

من هذا التعبير ذكل ما يمكن من وشي وطري ومن الست أن سعت بين مؤلاء الأداء من ناتب أو شاعي راوج بي حسن التعبر وحسن التعكيم ه فقد العسب مناية السكتره على المعطومة عصل التعكيم ه فقد العسب مناية السكتره على المعطومة عصل به من المعارض الأبيقه ع وفاياً جسنا مبويًا برجع بالمورد إلى حمال المعني كما كان سرال عال المعني كما كان سرال عال المعني كما كان منايد المعني والمعلومة إلى المعنية إلى المعنية المعالمة المعارضة المعنية على العوس أن منا على المعنوم والمعلومة المعنية المعالمة المعنية على المعنوم ورسومها في القاوس أدب ماده و مسن ورحرف من المعنود ورسومها في القاوس أدب ماده و مسن ورحرف من نبذ نظهر منه عماية عماق سديمة ع ولا موسومات من طي أنه و واحب الأدب المعنوم حر الفياء أبو من أن أن الأبار برعهم حر الفياء أبو من أن من طي طيقة عماق مديمة عوام الأدب المعنوم حر الفياء أبو من أن من من أنوان الوشي وأصباح الحرية المعنود على طرق ضيفه المناوش وأصباح الحرية .

للعربيب المند ١٩٨٠ يوليو ١٩٨٥

بين المنتيم. الأعامي الأ

بقلم : الدكتور احسان عباس

ان الشهرة الواسعة التي ناها المتنبي ، منذ أن ظهر في أفق الشعر حتى يسومنا هـذا قد تجمـل الكثيرين يتكرون أو يستكثـرون اقتران اسمه بالنامي . فمن هو النامي هذا ، وما حكايته مع المتنبي ؟

الساعر أبو العباس أحمد بن عمد النباس أحمد بن عمد النباس المدارمي المعيمي ، كان في عمد ورى في نفسه منافسا للمتبي ، بل انشا اذا شتا مزيداً من الاحتكام الى الامر الواقع قلنا : ان كثيرين من معاصري الشاهرين كانوا يعدون هذه المنافسة أمرا طبيعياً إيماناً منهم بموهبة النامي وجودة شعره ، ولمن بعصهم كان يصرح بتعوق النامي على معاصره ، دون أن يحسهم كان يصرح بتعوق النامي على معاصره ، دون أن يحس بأن للمعميية ضد المنبي دورها الكبر في دلك الموقف .

وتدخل ثلك الخافسة أحياناً في جو « رومنطبقي » وتترشح بالحيال الا يغني وتتوشح بالحيال الجميل ، وان كان الحيال الا يغني كثيرا عن الحقيقة . فنحن نعلم من باب الحقيقة أن ميف الدولة أوقع جبائيل بني عقيل وغيرهم سنة ٢٤٤ هـ حين عائوا في تواحيه تخريباً ، وأن المتبي نظم في تلك الحادثة قصيدة مطلعها :

طبوال قستياً تبطاعيها قسميار وقسطرُك في شهدى ووضي بسحمارُ راوح فيها بين الاشادة بالانتصار ، والتصبيد لتلك القبائل التي لم تعرف الضيم والانقياد من قبل ، وهذا كان الانقياد لسيف الدولة غريباً على طبيعتها : وصا انسقادت لسفسيسرك في زمسان فستبدري صبا المقادة والسفسفار

وجرى فيها على سجيته من إكبار البطولة والميل الى الحرية - دون أن يسيء الى محدوجه ، أو يغمز من جانب تلك الفخل التي لم تكن سوى و يذلم يُلبها الا سوار و ايمانا بتلك الرابطة التي يجب أن تكون ملتقى التألف والوحلة بين زحيم عربي وقبائل عربية . وفي المناسة نفسها نظم النامي فصيدة يقول فيها دود أن يخفي انحاره للممدوح :

كنان عبايسا والشبشنا في ظنهسورهمم مسياه رمتهم بمالشجسوم المزواهس منولت تساجى بمالشجساء خملاهما

وتجار من أحكام سُمَّر جواتر الله الله وتجار من أحكام سُمَّر جواتر الله الله ها ينتهي التاريخ لتبدأ الاسطورة التي تقول أي نشب بين أدباه حلب حلاف طويسل حول أي القصيدتين أجود و قلم يجدوا لديهم من سبيل سوى الاحتكام الى تقاد محايدين و فكان أن كتبوا القصيدتين وأرسلوهما إلى علياه الشمر بهضداد و

القصيدتين وارسلوهما الى علياء الشعر بيضداد . مأعيدت قصيدة السامي اليهم وقد كتبت بماء الدهب ، وكان ذلك إشعاراً بأنها تتعرق عل قصيدة المتنبى .

الصراح

ترى مى هم هؤ لاء الجهابلة مى النقاد الدين كانت تحصل بهم بضداد ، وصلى أي أساس بنوا حكمهم ، ولماذا اختاروا ساء الدهب ؟ أدلت لابه كتابة عن النهاسة البالغة أم لأن الدهب نصبه يذكر بأسطورة « المدهبات » و « المعلقات » المنسوبة الى الخاهلية ؟ مهم يكن من شيء فان هده الاسطورة تشير الى وجود منافسة حقيقية بين الشاعرين أو قل بين المتعصبين لكل واحد منها .

واذا نحس تأنيا في النظر والحكم أحسنا معطف حاص على موقف النامي ، ربما أحس به من معاصريه من لم يكن منهم يؤمن بتضوقه على منافسه ، فقد التحق النامي ببلاط سيف الدولة قبل أن يقدم اليه المتني بزمس غير قصبره وكان هو يحس - كيا كان الناس الذين يعرفونه يحسون - أن طول الانتهاء يعني طول الولاء ، وأنه لا يجوز بعد كل هذا التعلق بركاب سيف الدولة أن يعضل عليه شاعراً حديث القدوم الى حلب ، شاعراً صغير السن اذا هو قيس بالنامي ، اد حلب ، شاعراً صغير السن اذا هو قيس بالنامي ، اد وهذا ما يصوره قول النامي متحدثا عن سيف الدولة لاحد أصدقائه : و حدمته الدهر الأطول ، وما رهى واستجمل أن يقول في : قال المتني ، . وأنا الـذي واستجمل أن يقول في : قال المتني ، . وأنا الـذي

لبه تنظرة بمحبو الحمسول بمحبوميل وأعبري الى ودّان جمادقية البود

الى هنا هندا هند البوداع البذي به عهد عهد عهدت ومنا بي بنالتجلد من ههد فينا قبل أصوانً هنايتك كشيدةً ومنا لنك من صير هليهن من بند وشناةً وميدالً ويسرق ومننةً

ألا قسليا أجدت حسليك ومسا يجدي أبيات جرئة السبك ، فيها من مراصاة الجناس والتطبيق ما حرف عن النامي ، ولكن المحصل منها ضغيل ، وهي تقب شاهدا على أن الصراع بين النامي والمشيى ليس صراعا بين جيلين ـ وصراع الاجيال لا يرحم ـ وحسب ، انحا هو بين مذهبين شعريين لا مجال للقاء بينيا .

بل ، قد يكون هناك لقاء ، في بعض ما يشيعه العصر أحيانا من مناخ هام ، وما تضرضه المساحكات من تحدّيات قائمة على الغلو في الشعور بالاعتداد الداتي ، الذي يشترك به المحق والبطل ، في جو تتحكم فيه و عقدة الاستملاء ، فاذا قال

خسليسلي إني لا أرى ضير شاعر فساعر فساعر فساعر فساعر فساعد فساعد أو د أني كل يوم تحت ضبني شويعر » وجدنا النامي يصف قصائده بأنها بما يدق مثله على امرى، القيس وأنها تنفوق على شعر النابغة والحطيئة وتجعل طرقة بن العبد و عبدا » عنده :

من المنفسيات الدارميهات شيرة من معانيها على الملك الكشعي

تسزيد عسل شسأوي زيساد وجسرول وقد غودر ابن العبد في نظمهما حبدي ولكن مثل هذا اللقاء شكلي هارضي ، فأما المسافة الشاسعة فيمثلها البون بين شعر ينطوي ويوت صع المناسبة التي أثارته ، وشعر يتخذ من المناسبة تعبيرا عن موقف انساني متجدد على عر الزمن ،

الحاضر يبؤالماضي

ولم يكن المتنبي خصيا سهلا ، لأن اعتداده بنفسه كان يتجاور أحيانا حدود كل تنواضع تصارف هليه الناس ، بل لأن ذلك الاعتداد كنانت تسنده طناقة شعرية عديمة النظير لم يرزق أحد مثلها ، وهي طاقة

غنجه _ في المنحه _ القدرة على أن يربك خصمه بعبارة موجزة يريف فيها كل ما يتملح به الخصم . فقد كان النامي من طول ملابسته للحمدانين يستشهد في شمره بأيام تغلب وانتصاراتها في الجاهلية ، لأن الحمدانين يرجعون في أصوفم الى قبلة تغلب . وحين رأى نكني هذا الاتجاه لدى منافسه قال في احدى قصائده معرضا به :

والأسلاح الأيسن أي الهيسجساء تستنجساه في الجساهسليسة عسين السمسي والحسطل خسد منا تسراه ودع شيئسا مسمعت بنه

ي طلعة البدر ما يغيبك عن رحل وكأنها هو يقول له: ان الحاضر يبد الماضي ، وان من آس بمجد الحمدانيين في الحاضر لم تكن به حاجة الى استارة الماضي ، لأن الدنيا في تطور ، ويتو حدان في ظل الاسلام ليس سم حاجة الى مضاخر تغلب النصرانية ، أو كيا قال المتنبي نقسه في رثاء حولة أخت سيف الدولة :

والأثكن تخلب الحلباء منصرها

فان في الخصر معنى ليس في العنب ع في الخمر معنى ليس في العنب و ذلك هو التسير الطبيعي للتجدد ، وذلك هو أيضا التفسير لعلبة الأجيال الطالعة في صراعها ، وكان المتبي يقول : قد يكون النامي شاعرا كبيرا عند نفسه وعند أنصاره ، ولكسه يجب أن يتفسل الى أن عصلة السزمن قد تتمخص عن من يتعوق عليه ، وليس في هذا تنكر للتراث ، وإنما فيه الهان باستمرار التحول الذي قد يأتي بجديد يموق القديم .

عناصر التفوق

ولم تكن الطاقة الشعرية التي منحها المتبي نفسه عي التي تقرر وحدها تصغر ل النامي الى جانبه ، بل كان في طبيعة البامي نفسه ما يكمل للمتبي احرار التنفوق ، اذ لم يكن النامي ذا سوهبة تلبي الموقف الوسط بين البليجة والروية . على الاقل . بل كانت موهبة من النوع الذي لا يجود الا بعد روية طويلة وغايل على استدرار القريحة ، فكان ادا أراد أن يعمل شعرا قضى فترة طويلة جدا وهو يروض نفسه على دلك . وكان و ذا مزاج و خاص في نظم الشعر ، فاذا

اندد في نظم قصيدة ، ونطق في داره جارية أو خلام اثناء نظمه استند به العيط وكاد آن يقتل من يعطل لذيه عملية النظم ، وكان ذلك يقطع عليه حواطره فتتوقف القصيدة ولا يستطيع اكمالها . وقد حدّث هو عن تقسم أنه جلس ذات ليلة يعمل شعرا فسمع صياح الديك فان طريقته في النظم كانت خاضعة النظم . كذلك فان طريقته في النظم كانت خاضعة للاستيحاء وقدح القريمة بالاستلهام وخلق الجو المناسب . فكان اذا أراد أن يعمل قصيدة جمع عددا كبيرا من دواوين القدماء والمحدثين وأخد ينطر فيها لينقدح بها خاطره وتتحلب عبل من قلمه المعاني لينقدح بها خاطره وتتحلب عبل من قلمه المعاني المشهر أو أقل أو اكثر حتى يكمل قصيدة فتات وقد فاتت مناسبتها .

طرائف

ومن اطرف ما يروى في هذا الصند ــ ولعله توع من المالغة المقصودة للاضحاك أن سيف الدولة رزق بمولود ، وتواقد اليه الشعراء يهتئونه في هذه المناسبة الآ النامي فانه جاء بعد شهور بقصيدة نظمها أي التهنئة بالمولود ، فقال له سيف إلدولة : ه يا أبا العباس قد حان لنا أن تسلمه الى الكتاب، تشدما تهنئة بولادته الآن؟ ٥ . وكانت الحادثة من فتح أو صفة لوقعة أو عينتة معيد نما فيفز المشعراء الى القول ، فكان النامي هو الوحيد الذي يأتي بعد نوات المناسبة بوقت طويل يستأذن سيف الدولة في الأنشاد ، فكان سيف الدولة يتعمد اغاظته و متظاهرا بأنه نسى الماسية ، رافضا أن يستمع اله ، حتى يبلغ حد البِّكاه ، وعندلذ يرق له سيف الدولة ويقول له : نعم ، نعم تذكرت ، هات قصيدتك . وفي أحيان أخرى كان سيف الدولة يخرج به من الممازحة الى الجد قيابي عليه أن ينشد ما أعده ، لتطاول المدة ، فتبقى في نفس النامي حسرة دفيتة .

وحين اكتشف سيف الدولة مواطن الضعف علم وغيرها في النامي ، أخط يستغلها للتندر والتعكم ، غير عابي، كما يجره ذلك من إحراج يخرج النامي عن طوره ويجعله هزأة بين نظرائه فقد استحسن سيف الدولة قصيدة لزهير مطلعها . ان الخليط أجدُ البين فانعرقا » ، فوعده المامي أن يعارضها بقصيدة تتفوق

طبها جودة في مدح سيف الدولة ، وبا الله قصيدة النامي نظيا خرج بها الى محدوجه فلقيه على نهر حلب (نهر قويق) فترجل وأخذ ينشده قصيدته ، فكان أن أظهر سيف الدولة بعض اصارات التنفص لتلك القصيدة .. تعمدا فلعبت بأعصاب شاعر يعرف هنه مرحة الغضب . فيا كان من النامي ألا ان ترقف هن الانشاد وذهب الى شاطىء النهر فحرق الأوراق وغسل ما عليها من حبر في ماء النهر ، بمرأى من سيف الدولة ، وهكذا ضاعت الى الابد تلك القصيدة التي تبدأ بقول النامي . في مطلع جيل . :

ما أنت مي ولا السطيف الدني طرقا ردًا المكرى واستدردًا صني الأرقا وقدا تتقل المنافقة بين الشاعرين الى مستوى جديد حين تصبح مصدر امتاع لسيف الدولة . ورقبة من هذا الامير في اذكاء الصراع بين القراتح كأن يحفز الشعراء لهجاء المتبي ، ويقال وهده رواية لا بدمن أن تؤخذ بحدر إن النامي هجا المتبي بدائم من هذا التحريص فقال :

قد صبح شحوك والنبوة لم تحسخ فدع السبوة لا أبا لك واسترح واربح دما أصبحت توجب سفكه ان المستع بالحياة لمن ربح وان آبا الطيب أجابه بقوله :

نبار النبيرة من زنبادي تنفسيد ينفيدو جيل منن المنها منا لم يبرح أميري الي فنان سنمنجنت بجنهنجة

كسرهت علي فسان مشلي مسن مسمسع وان هذه المناظرة الشعرية لم تقص عند هذا الحد بل مضت قدما واستجمعت حطا جزلا لنار المكايدة ، فقال النامى :

أطللت يبا أيبا البشيقي دميك لا رحم الله كبل من رحمك أقبيتم لبو أقبيتم الأمير عبل قبيل المشاء ما ظلميك فأجابه المتني بقوله:

أيسم أتسأل الحسمام ضاصطلمسك ضير سيفيسه عطيسك من شستسمك وبعده أبيات أحرى من هجر القول نتحرج في روايتها , والسؤال الذي يمكن أن يثار هنا هو : هل

هذا صحيح ؟ واذا كان المتنبي قد هجا النامي - فلم - لم تئبت الابيات في ديوانه ؟ ترى هل كان كل هذا من تأليف الفريقين المتنارعين . فريق المتعصبين للنامي وفريق المتعصبين للمتنبي ؟ أغلب النظن أن دلك كذلك ، أو أن المتنبي بعلما وأى تفاهة الموكة آثر أن يسقط كل هذا و الحراء عمن ديوانه .

مصارعات

واذ أرجع أن تكون هذه المقطعات الهجالية موضوعة على نسان الشاعرين و لا أنكر أن المنافسة بينهما كانت حمادة يفعل الاستشارة و لا من سيف الدولة وحده و بل من حهود عبى التفرج بمناظر و المصارعات و و والسراغيين في التشغي بمصير المغلوب و ولو وصلنا شعر النامي لوجدما فيه كثيرا من الهجاء الصريح خصمه و وعا يؤيد ذلك و هجائية نشية و كتبها النامي لفضح العيوب والمساوى في شعر المتنبي يقول فيها : و فأين ذهب و وفي أي ضلالة المتنبي يقول فيها : و فأين ذهب و وفي أي ضلالة عمل بيت لم يعجبه من شعر أي العليب و فأما المتنبي عحض التعريض و كأن يقبر ع خصمه و بل خصومه و بحض التعريض و كأن يقبل و بالما أعلى درجات المساعرية والاعتداد الذاي معا :

أجبريَّ اذا أنستنتُ شبعبرا فالخيا بشبعاري أنباك المبادحين مرددا

بـشــعــري أتــاك المــادحــون مــرددا ودع كــل صـــوت بـمــد صبــوي فــانــي

أنسا السطائسر المحكي والأخسر المسدى ولفد ركلت ربيع هذه المهائرات ـ أيها كانت طبيعتها ـ بعد ارتحال المنبي عن حلب ثم وفاته سنة بالنامي بعده فماش في قول المقال أربعة عشر عاما ، وي قول المكثر ثلاثة وأربعين ، ولا ندري شيئا عن تلك الفترة من حياته . لعله شغل نفسه بالتدريس والتأليف ، فكان يلقي عل العللاب أماليه بحلب ، ويعسل على انجاز كتاب له في العروض سماه و المقتم » ، ولما لم يصد الامير الدني كان الشعراء و المقتم » ، ولما لم يصد الامير الدني كان الشعراء الماحكات أصداء خافتة لا تكاد تسمع الا على سيل المذكر .



كثيرا ما تقع العبى في قراطيس البوم على كلبات ، صفت بجانبها نقاط يطبب لاصحابه أن يدعوها شعرا ويريبوا لاننسهم بانه هسبو الشعر الذي بمشل ايتاع العصر والذي يشابه نبسص الحياة التي يحياها الناس اليوم كبا يزينون لانفسهمائهم وحدهم الشعراد دون الناس هبيها وأن الشعسر وانبالوزون الاخر لا يساوي في نظرها المور وانبالوزون الاخر لا يساوي في نظرها كنان يناسب العصور التدييسة والباحة .

في الواتع لهم تحرية قيما بمتقدون والنا الحرية فيما بمتقد ولكن بمكتف ان نحاورهم وتفاظرهم فيما يسبح لمنا الوقت والمجال انفي امنقد جازما الشمري لم تتضح لهم ابعاد العمل الشمري ولا مفهومه الدي يتلخص المدمس بقالب من الالفاط وهسو وحدائي لا تنطقيء فيه النفس ولم يقنوا كدلك على طبيعة الشمسر يقالب في طبيعة الشمسر العربي اذ أنها طبيعة غبائية والشمر العربي انها طبيعة غبائية والشمر كذلك في جيبع مراحله ...

العربي الذي عاش في تلصلك الصحراء المبتدة الواسعة اراد ان يثير في هذا الجو المحاسا والعاصصا

تضف بن هدة الهدوء والصبت عكان بحداء فضيحات له ادّنه واستجابت له ادّنه واستجابت له ادّنه واستجابت السير ، كها أن صفاء السباء وهدوه الطبيعة واستحداد المنس العربية وابي صقل الإحساس في شتى نواجيه ،

وبن هذه النواحي الاثن عالفت الربي في النسعر واسمعدته لسخلك وحدنا و الشعر ينشد بل يغنى عقبل انشدت غلال وتحلى علال بأبيات ه، وهي أن طبيعة الشعر العربي طبيعة عدائية ميها ربي وبقاطع موسيقيسة وورن وتانية وتصرمع وبرصيع فهذا حسان بن ثابت بترتم عقوله :

تفن بالشعر الها كفت قائلسه

ان المناء لهذا التسعر مضهار حتى أن الموسيقى والوزن تطرب لبب الانن حتى وأو كان المعروسيطا جدا كتول بشيار بن برد في جاره لسه كانت تهديه البيض والسهه، ربابة : ربايسة ربسسة البيست

ريب تصب الخط في الزيحت نها عشيم فجاجات

وديسك عسسن المسوت

وقد روي أن الإبيات التشرت بين الماس وراحوا يعنومها وكذلك تنفسر الادن من شمعر رائسع المعنى ميست الموسيقي بله الوجدان .

والوزن في الشعر امر لا يختلف ميه اشال من المقلاء قديما وحديثا مقد جاء مثلا في كتاب طبقات محسول الشبعراء لاس مملام الحيحى عنسسد الجديت عبن قدم النادعة الذبياني على غيره * والمُطق على المنكلم أوسيع مله عبى الشاعر والمتكلم ولا يحتاج الي لمناء والعروض والتوافي 4 كمسسا جاء مند احد كبار النقاد المحدثين وهو الدكتور بحبد بندور في كتابسه لا مُنَ الشِّيعِرِ ﴾ تعريف الشَّيعِرِ مُقالٍ ؟ احساسات جمالية وانفعالات وجدانية ولتحتيق هده الاحداث هناك مسدة حصائص لا بد من توأفرها فيسسه : كالوجدان في مضمونه والصور البيانية في تعبير ﴿ وموسيقي اللَّفَّةُ فِي ورقه ﴾ . ونأثير الوزن ق الشبعر لا نخفسي على ڏي دوق غلي اندا وحسبي ان اسوق بثالا في هذا الصدد فالشباعسر (نَيْتُولًا قَيَاضَ) أَذَ تُرْجِم قصيـــــدة (لبحية) للشاعر الفرنسي الكبير ا لا مارتين) ترجمها بروح التسعر المربى الاصيل ذاته غجانت تطعسة رائعة :

وهي أحلَّى بكثير عندي من ترجمة الريات) النشرة للتصيدة تعسما .. ان النشر اكثر معبسيرا عسن النفس النسامة دون تبود ؛ وليست الاوران في النسام هي التبود عدسب واتمسالتانية هي قيد للشاعر المتسسد وعدم النتيد مها يجعل الانسان حرا في التمبير هي يريد ولكن هذه الامور بعد السرس والمران تصبح خصائص بعد السرس والمران تصبح خصائص

أن بين خصائص اللغة العربية وحصائص العرب انفسهم سلسة ووشيعة ونسبة والوزن في الشعر العربية ، وبالتالي هنو خصيصسة العرب انفسهم ، وهذا يعني أن من وتف على شيء من العربية ، ونهسم المربية ، ونهسم العربية ، ونهسم المربية ، ونهسم المربرها لا بد أن يعتبر السورن في

شحرها كها أعتبره المعرب المسمهم وليدس لانسان أن يصبع الشمعر المريي في تالب بن توالب الشعر الإنكليزي مثملا ، او القسرتسي ، والمميا ان كانت بضاعته من العربيسية ، على أن اللمة مقردات يبكن له ان يرسنها الى جاتب بعضها كيتبسا أنفق ثم يزعم أنه جاء بشعر فهدذا له شان آخر ،، لاته لا يعهم مسا معنى العبل الشبعري كهسا يجب ان يفهمه العرسي او كما قهمه من تبل . وربها أحقف عن ماحسب المتثر الشنعري يقولي له : اتك ريمــــا تكون تد حثت بشمعر وبكى معاذ الله ال يكون شنعرا عربيا يبثل النفس العربية ١٠ وريما كان شنعسرك في نغه اخری لم ينح لك بعد الونوف عليها ؛ لأن الشعر يا منحبسين صحب قياده كها قال عقه الشباعسر العربى:

الشعر صعب وطويل سلسه اذا ارتقى فيه الذي لا يعلسه عريري التارىء :

أنا أعبر الورن والتأنيسة و الشعر ضاطين الحساس والانعمال كما أن للكلم ضاطا من التحسو ولمرق واللمة عكما أنه لا يمكننا أن يكسر التحو ونخرم المرف بدعوى التطور كدنك لا يمكننا أن ننسسك الوزن والمتانية في الشعر المسربي عدم الدعوى ايضا .

والابر في رقبي يحتسج الى دوق مقته العربية واحساس هديسه ممارسة لكلام العرب ومعرفسة حسلهما التعسرف على اسبراره وخسائسه ؛ واني ادع لكل ذي عهم قصده بن شاعر محبد للما في المفي مما ينظم ويشد لبوم لا في المفي النثر الشعري ثم يحكم بنفسسه ويلاحظ الاصالة العنية المنبئلة في المناح صاحب الشعر العربي الوزون والتي انعدج الشعر العربي الوزون والتي انعدج الشعر العربي الوزون والتي انعدج الشعر العربي الوزون ماحب الشعر العربي الوزون والتي انعدج الشعري ،

وما دام نشاعر الأصيل اليسوم سموغ لما احاسيسه وبنتل لنسا تحريه الوحدانية والانسانيه علسى طريقه العرب ميؤثر فينا بانفعالسه ويهز منا الوجدان ما دام كذبك فسلا حاجة ولا مسوغ ابدا ليخرج علينا سعحب النثر شحسري مكال

واذكر التي قرات في كتاب الحسن الحديث الدكتور محمد سسسعيد رمضان البوطي قوله الا والدعوة التي الشعر المنثور انما هي في مردها دعوه لجنبية تدعو التي كسر وتيسط عبود الشعر العربي كتلك الدعوات التي تدعو التي تيسيط قواعد العربية آثا وتروج لفكرة الجبع بين العربية والعابية الحرى أو فكسره استبدال الحرف العربي باللاتيني ثالثة .

في اعتددي الشخصي ان لتحليل النعدي لاصحب النثر الشعري الهم الب برندون أن يتحللوا من كلل التيود ، فكما تحدوا من قبود المجمع الحاتمة والعلوكية وهنجوها فهلم ليخطلون من التيود الادبية في هذا الشعر .

وهيهات أن يحيد انسال التسعسر المورون ــ باستشاء بعض الأهوان ـــ ثم يعمد الى النثر الشمري يملأ به اعهدة المجلات وتراغات الصحصاف واسى لا اتردد في القول اثما جدّــح اصحاب النثر الثبعري الى ما جنحوا اليه الانهم لم يخلقوا ليكوموا شمعراء ــ أَوْ أَنْ يَرَاجِ الشَّاعَرِ وهنه هيا اللدان يهنيان عليه الشنعس — ولا يصلحون للشحر بل ربما يصلحون لشيئء الخر ولكنهم أبوأ الأأن يوهموا انفسهم بأنهم تسعراء كالليمست الصحقه والمجلات تنشر ديم تدجهم أ تمهدا في اعتبارهم اكبر دبيل على قبول الماس بتعرهم المراتع ، ولمكن شنعرهم لأ اللبث أن يتهانت ويكشمه عن هلهلته وتنككه وكثرة ببالحواه بن الكليسات المايية وكثرة خروهه عن قوانسي اللعة وامنونها ، فنهذا هنار شأن لشمعرهم وشنائه كالضد نأتى به لنبين

شده الاخر تشعرهم له نضل على الشعر لموزون كفضل التبيح في بيان جمال الجميل كما قبل (ويصدها تعيز الاشياء) .

قد يتولون أن الحياة في تطسوور ونحن أنها يجب أن تطور هذا الشمعر الصد غلارد عليهم أننا لا نتكر حقيقسة التطور في الحياة ولكنا عنهم التطور في الحياة ولكنا عنهم التطور جديدا لا التنكر للقديم لائه قديم فقط وبده كليا ٤ أي أن هذا لا يعني أن تكسر أوزان الشمر ونننذ القيسم الاوزان العربية الصافية المسيلة على مر العصور الادبية علاورن والقانية اليسما منه شيئا غاما بغيدا وحبا بالتالي مهذبان للمالق النفسي والاشراق الروحي و

ولا مانع ابدأ بن النطور ولكس ابن لا لا مانع من تطور بنتني بسن لالفاظ السهلها واعليها وبن الاوزان ارشتها وانفيها وبن الانكار اوضحها ولتربها وبن تجرب الشعور الصدقه و عبتها الى المر با هنالك بن بظاهر للنطور تزيد العبل الشعري بهاء وروعة ولا تنتص بعه خسالسسه الفنية الواجعة له ،

ولو اتسع الوتت لرويت الكشير الكثير من الشيعر العذب الحميد-ل الرقيق الذي كتب ويكتب في أيامنا عدد بالذات -

واشرا لا بد بن ناحية افكرها أن ثبة أناسه ينظبون شعرهم على الساس التفعيلة لا على أسس النحر فهم يتُحُدون * نفعيلة * بحر الروسل مثلا (عَاعلان) عسظيون شطرا فيه ثلاث تفسلات ثم شطرا أخر فيسه تفسيلتان ثم ثالثا عيه تفسيلة وأحسدة وحكدًا واحيانا هنك لازمة تتكسير الشبه القانية _ في الشمور الورون بد نهؤلاء أقرب بكثير سن الصحاب النثر الشمعري الى الشمور معربي الاصيل «

محمد عبدائله غولي

عصر المستعدد على به وبياكون وبالنون ؟ ناهم مش عصر المستعدد المديدة الحديدة المديدة المديدة المديدة المديدة المديدة أو يعيد النظر ؟ ألى التراث اليوناني واللاتيني . تتردد فيه على الامواء العاد « تيت -ليف » وشيشرون وارسطر ؟ والناس لامون في دنياهم ، والمديرة والمسكية واستخية والسختان في القارب الانتخارية والمصرع على رقته وثقافته قاس على اليوساء والمضاء الانتخارية والمصرع على رقته وثقافته قاس على اليوساء والمضاء المناسة والمناسة والمناسة والمناسة والمناسة والمناسة والمناسة المناسة والمناسة والمناس

ولكن عبقرية كمبقرية شكسية لا تختفي في سمائه العاغة المرعدة .
اما عصر طرّاك فكبة به و « بشائربريان » و « فيكوركوزان »
و «الامرتين» و ه هيجو» وهموسيه » و « جورج طائد ». عصر يؤمن
بالمسيعية ايمامه بتورته ومنامليون بيئة حللت الدين في مختبرات
عبتمها، حياة احتامية تتأرجح دين لمنتية والحمورية ويسك بقدراته
وجال افوي، تعلموا الحياة في مصر ومرسكو واسترالذ وواتراو

ويسيطر على آذابها ومسارحها الناء «بايرون» و «روسو» و «أوسيان» و «فوته» و «ولتير» و «اأوبريان». تيساران يتحسين بللسسائر ويوجهان الارواح والقارب ؟ الشباب ؟ فتيان الحصر، بإحساسهم الرحف وشاعريهم المدعة الابداعية ؟ وأرواحهم المؤمنة الحاقة الطابحة ، ورجال كل المصور : القواد والزعاء والتجار والنسالا،

والا توبه و ولكن فلسفة * اوغست كونت * وتهكم * سانت بيف * و و هادية * عاذر * و «تبارس * > لم تستطيع الوقوف الى النهاية في وجه النيار الابداعي الرومنطيقي و ونهارت المام الابداعيين تبت المقاومة الوعية المقية كا انهارت من قبل المقاومة مدرسية الرجعية > ولن تنتهي المدرسة الابداعية في فرنسا الا مجنعاء لها على المسرح والشعر > يدينون في بالكثير : روستان > سكريب > بوداير > رامير > مالارمه . . .

44

ولكن في تنايا الامواج الامداعية، بين التأملات اللامرىينية، و «النيالي» و «الشرقيات» نجد ادباء مدرسيين، خرجوا من عواطفهم و ميولهم الشخصية، يصفوه الحياة كما هي بويمكسوا صورة المجتمع في الغرنسي كما كان ، ومن هؤلاء ستندال وبلزاك ، ولا شيء بجمع في الحقيقة بين عصري شكسير وبلزاك فالغرب السادس عشر عصر

تأسيس ونهضة وسدّاجة نفسية اجتاعية في الكناترا، والقرن الناسع عشر، في قرفسا، عصر واع تحليلي ، وصل الى الفسفة والدين والجهورية والأدب، بعد اجهاد والمقارنة والوعي. .

اما حياة شكسير الحاصة فتلتقي نجياة بقراك وتشبهها في كثير من مراحمها دهاة مقرة ك وجهاد مسكر > وهراسة هميقة واسعة > وعائلة مجهولة وتحمل صاحب « محبث » مضاطة التستحع في الطرقات والوقوف في الوال للسارح > والضرب كولير كيافاق الريف الباردة سعا درا، الملقة كاشاما في الماد عالم في حياته > في كان وم يتكن صاحب « الأب جوريو » اسعد حالا في حياته > في كان كانها مشرفاً لاحد المحامن > فطالباً فقيراً في لسوريون > فصاحباً لشركة تشر > فولفاً فاشلا > مؤمناً بنفسه ويسقريته > محاهداً لشركة تشر > فولفاً فاشلا > مؤمناً بنفسه ويسقريته > محاهداً سعوان لا يشهه الا شوخ شكسير وموقفه من النبلاء احبال المتكورين

كتب شكسيد الهازل والآسي السرحية مصوراً فيها طائفة من الاشغاص، وجنة من المواطف، وكتب بلزاك عدداً حكيداً من العصص ذات هيكل واحد صورة المجتمع الفرنسي في عصف قرن به فيه من حلات اجتاعة ومهن واوضع فاذا يجمع بين الشعى العرضي الموضي الموضي

صفة ادبية واحدة هي * الحلق ٢٠ وعدد كبير من الصفات الثانوية الانسانية الاخرى سناني عايج بعض الاضواء.

تخرج ابعد أن تقرأ مسرحات شكسية واشعاره المسادة في الحياة اشتاص فعرفت الهم بين سطور المسرحيات والاشعارة فاذج حية الماخية عاشقة المساعرة الفدة عيما فروسية وطولة وفيها عدر وشقاء الشخصيات تحس المائل المعلات تشدك اليها واعمى الاحاسيس تحبيها البك، صطيل لعاشق النبور الاحديد تيمسر الملك البائس الاجوزيس المعود الوصولي المحملة الاستيال المحلق والمعملة المعلق والمعملة المعلق والمعملة المعلق الم



شكسيد المسرحي ، فجائنه الامبى ، واعجاز والأكل ، كامنان في هذا النعبق في الطبائع ، وهد، التحليل النشساء والمواطف و القام واحياء غادج شرية بيث فيهما نفحة من لجماة لا تفارقها ابدأ، المشد شحسيد ملحمة المواصف ، وعزف معفوسة الروح الانسانية ، فلم يهمل معركة ولا نسي لحناً . وهو منك المسرح و سكته على الاخص ، مزرح القب البشري ،

排作性

هلويس شابير ١٥٠ الأن جوريو ١٨٠ استب ت الخوري بيروبو ١١٥ حر «سيدَار بيروتو» فوتران، كلايس، الجيي غوانسه، « الأب غواند. » ، كلها شعصيات تختصر حالات احتامية ، فرديات حيسة تموت اذا عربناها عن بينتها التي عاشت فيها ، او غالبتها التي ارسلت لهب فالخلق عند شكحسير هو اذن لضرورة للشاعر والمواطف والتقاء الروح اعتوم بشفوراتها وخالاتها ، والحلق عند باتر ك هو لتصوير حالات اجتمعية وارضاع مهنية ، شكسبير يصف تطور العاطفة حتى وصولها الى المأساة، وبالزك تطور السعى الأنساني الاحتاس. حتى وصوله الى طأساة ، محن لا نظاحي، بطلسل متراث ، وحدم ، مجرداً عن مجشمه > لنمكم به او عليه > بل تاب دون حكمتا عبه موانع * تخفيفية » - من بيثة وشقاء، وفقر وابها أو الجرَّافَ مم التياري وطراك يصف مطله هاغًا اثناء الممل والتمور ، ووق ارادة اعشم والمادة ، وما جم عيه مر ، مد فوعًا متم ، لحياة التي تحيط به ۲ سوا. أكان جندياً او ناحراً او كاهنساً او فيلسوهاً او عالماً . اما ابطال شيكسبار فعراهم اثناء استراحة نفسية او عاطفة ثارة » عبداً للشاعر الانسانية الصرفة » يعون في اراداتهم » القم السامقة، والمحسطة ، مبصدروا في اعمالهم عن قوى القب الانساني في كل زمان ومكان ، وبذلك نرى بطال شيكسيد ، في اكثر نصول مآسيه ٤ عرضة عالة من التمسكلير الفاصل توافولو النعسى الداخلي؟ هائدين لى النصير الذي يدين المجتمع ويحكم عليه ولا يخضع له. عالموت نهاية البطل المحتومة عندشكسبج والتروة اوالفقر نهايته في تعمص منزاك – والهَا قلمًا نهاية فالمّا نسبَى خرجًا وملالهُ م

في قصص متراك فرى المسال السوق منطأ برياته وحوله الابوان الاحتامة والاصاغ المسكنسية ؟ وفي مسرحيسات شكسبع فرى السار المخدوع حادقاً ؟ عاربة ؟ واحداً .

مازاك اقت ماركمي قبل المدركي الاجتماع بؤمن الا بانادة الاكل القيم في مظرد تصدر عنها ، فالموطف والدلاقات الانسانية ، وروابط الاسرى والمجتمع حالات انسانية خاضعة عال. أما شكمية

نشاعر وجودي (الفت نظر الاستاذ بدوي اليه) يتساءل في كل لحفة ، وفي كل خفقة من خفقات قلبه ، وطسان الطاله القلقين : ما قيسة الحاة 2 وما قيسة العدم ?

صور شکسند النفسر که هی، واقطب که هو، والمواطب الأنسانية كما هي، وعكس بلزاك لحياة الاجتاعية كما هي، والمجدكا هو ، ودنيا المال والأمالوسطولة كما هي ؛ شكسيع واقسى حتى في تصوير الحيال والاحلام!! وبازالُهُ خيسالي حتى في تصرير التجارة والجندية والشرطة ؟ لأله عرض عليها ؟ إلى جانب التجارب النفسية التي عاشها كالحلات تخيلها كارهو خيالي ابيطألانه يمرش امثلة من لوقاء خيابة ؟ وفاذج شرية حية الى ابعد حدود لحيات ولككنها تدرمنا لا مقومهم المن أو ألمت منا مآزقها واحدقت الخطارها ، وشكسيع والنعى في النقاط وتشبيت الاحلام للملجة والآمال الكيرة، والشهوات المرية، في اطار من التهكم، والعرض الجبلء والحدة الحباطنة الموارة، والكلمات الذكية الدُنُورة ؟ حتى تعص سعد الساة الشكنسيرية عن عالمنها العادي المطمى وحياننا البومية الرئيبة ، ولم ينجح كثير من الكتاب والشعراء حيث تحج ملزاك وشكسيد، أذ رفع احدهما فيقصصه احداث حلِقنا اليومية المملة، ذات الصور المكرور: ، الى آقاق الاعتاآس والحال والشرام والتي الآخراء في مسرحياته وقصائده مصرة عميقة قاحصة على المواطف التي تنهب نفوسنا ، وتعصف في اعاقناء صبلها الى المثالية ، مغرثا لماء واسبناها . .

الطال ببرائه و راستنباك عشاب توصل الى الجاء والدوة و لحكم ، بعد الجرع والجهاد ، فاقداً في الطريق كل ما له من ماس بالشرف والواجد والحق ، او شيخ يسلمي الاب جودير ضعى بجهانه وثروته وسعادته وكوامته في سبيل السعاد ابنتيه ، او رجل عالي ، نوسنجن ، لا يؤمن الا بالارقام والكميات ، او دجل قوي سفوتران – ادهم الدولة وجنودها ، والشرطة و تواها، بالجهة ، والقوة ، والذكاء ، فصار دئيماً باشرطة ، يجني له النبلاء

الطال شكسبير ، ماشق ولهان ، جنا في ليلة مقدرة ، تحت شرفة جولييت ، منشداً صاحداً ، ملغة اصفى واعمق من تجب وب الالوان والالحان و مطور ، ي اصبل يوم من ايام السيف ، امير يحس القدر في بيته ، والحيانة من احد ، والواجب في ضييم ، فهو يلقي اليد ، عن ملسرح ، يهذه الجدد العداية العاتبة ، تزوجة بالتسسيم والسفرية ، ، ، مجنل يريد ان يزن الدنيا كلها في مسافيانه ، واله

تعتى الانسانية كلها مادي. اقتصاده . وغي ذي «السيسو كالابس» في احدى قصص بازات الميضي بازاته الرادة الدينة الرصول الى اكتشاف على الى حدث ترتدي التضعية تربأ آخر عند شكسير الفنيد خدداً تعيماً اليضمي بساحة الأخرين وعواطفهم الرضي استاذه الشيطان ، في الحياة الفرور الاراضب والشهوة الاطلاع التعالم المتعارف الشيطان ، في الحياة التحدير المنصب والمناة كبرة واحدة المعددة الفصول التورخ لوحرد الاقسان عاشقاً ومتأساً ومعنوماً والسن والنصية والرياء والنش والامانة والمطلع والبطولة والمبترية المعددة الفصول المتعارف والمنافرة والمبترية المعارفة والمبترية المعارفة والمبترية عسمكات والمنافرة والمبترية المعارفة والمبترية المعارفة والمبترية المعارفة والمبترية المعارفة والمبترية المعارفة والمبترية المعارفة والمبترية والمعارفة والمبترية المعارفة والمبترية المبترية ال

والسخرية بطيئة > اجتماعية ، مزلة في قصص بازاك > وعالماً ما تتكون خبيئة > رغم طهرة نصل مطلقها > وعلى العكل سخرية شكسبر فعي لادعة > بريئة احياتاً > سرعة > هيئة > تنف ف كالسهم > بقولها احد مشخاصه بعد درستها وتحليل وقعها > فعي سخرية فلسفية > وتهكم خلاق .

سخرية شكسيع اقرب لى سفرية الاصول دراس ودسكس والمري، اما سخرية بازك فأمرب الى دوديه والجداحظ والي الميناء مشكسيع مواتاته ذو قلب وبسراك فوسي ويفى الخياة، وطلق الحرة.

يشذ بتراك عن فاعدته الدية > ومدأه احياماً > ففرى الدلم «كلايس » يضعي بمكل شيء > في سبيل مساطعة نبيلة > هي النصار المسلم في شخصه > واكتشاف « المطاني» > ولكن آلامه > وحسر اته > ومطابقات اسرته > ومظر زوجته الصاعة الكثيبة > ونظرات امنته الطاهرة الضعية > كل هذا ينتزع من نفس «كلايس» الشعور عبال تضعيته لانها لم نعد ذائية مجردة > وعظمتها والت بالشقاك «النبر» فيها . فيموت شقياً فاشلا .

وعن بألف اشخاص ملزاك وشكميد ، وغيهبر بشناهم ، الاند منادى كا ينافقون ، وغي كا يجيون ، وعياهد كا يجهدون، وغيب ، وفشقى وثياس ونقع في المآزق ونشخلص منه ، مثلهم ، بنفس الجروح والاسلاب والدكريات . غن تأسب هؤلا ، الاشخاص الاند نتصرف مثلهم ، فاذا أحينا ، أشهدنا المباء والنجرم والاشجاد على يأسنا وحنا وعواطفنا ، وسب الحيانة كامن في نعوسا ، والعابة تعدها قاوبنا ، النا غد في اصطفاب هؤلا ، الاشخاص وتلجلجهم في مهاوي الشهوات والعراطف صوراً الجانت وصعايا والعاب مجرس وضعا وصعايا

شكسير لاننا مجرمون وضفاء وضعايا احياناً > وبالاختصار نحب في الطال شككسير وبلزاك الانسانية المذبة > فينسا ولاً > وفي شهداتها واللدلها وسقاحيها وضعاياها ثانياً واخراً . .

فكثير من العدر والشرق والانتباء ، واقب سلل سرائه منتصراً في السوق، او رحلًا من رجسال الارادة والعمل جاهداً في السواق بالسيرو محتسب لينال الشهره والثارة والورارة ، ومكتبر من الارتماش والحية ، بالحظ في مسرحيات الثا و الاتكاباري ، فال الرحل المكتسل، فارساً كان او اميراً او عاشفاً ، ينتطر هلماً مريداً ، على خشية المسرح ، انقمار العاصفة ، ليتيس توته متوتها ، النا نشعسس قوامًا ايضاً ، والمأساة لحمل الينا العيرة لا تدليا على مكامن القوة في مصارعة الاهوال والمقادير والحواطف و لانا لا دسان غالباً ما يصرح ، وسط عوطة والامه و كبرائه و مجونه ،

اندر الشاعر الانكليقي بأدب ما مون الطبيعة Surreaniate انذاراً خفي معناه على فولته فضاق بساحرات شكسية ومشباحه في هامت ومكبث ، ولكن هذه اللحمات الوجيزة المحمومة الحي لية ، بهدت التأريق والم بالايك ويودله وادجار يو ١٠٠٠ اسالم الذائر فكت « لوس لامين» مرهباً «بكافكا » وم تولئك الشاعر وستلم هذه النصة الفرية تسعة أومني ، دوراً كبيراً في ترجيه الحيلات شاعره المريدة في المستقبل .

ان اكثر كتاب المسرح، بعد شكسير ، عامة عليه . لا يوون جالا عير جال مسرحه ، وتلاميذه ، كما يعلم القراء ، هم هيجو وروستان وفني ومرسيه وشرقي ، وشرقي اضف تلامذته عسلي الاطلاق ، وقد افاد * سعيد عقل * من النفدة على راسين وفوته اكثر مياافاد شرقي من شكسيد ، وليسمج في القارى. بشيء من الاستطراد فاتول ، خلصاً لضيدي، ان * بنت يفتاح » تثبت عند المفارنة ، لاية مسرحية سوفوكنية او راسيية او إيسنية .

اما تلامدُة بلزاك ؟ قديمس الصغير > وموياسات - وزولا . ولا تورد الا احاء المشهورين الحالاين ،

لم تكن لشكسير وبنوك افكار اجتاعة اخلاقية او جالية فاتية مداومان عنها ويعيشان وعراف في سبدها و لكدي جاهد أني جود شخاصها، وعاشا قنباً وروحاً وجمداً و لذنك اخلق التكبير الكامل و وسجلا اسميما في سفر الخارد ، وهما فيلموفان ماديان واقعيان صورا الوحود كما هو ولكنها قدما لن شبت لا نقدمه المنسمة السطورة المواطف وشاعرية الحياة الاجتاعية .

محمد عبناني

اظدیم آشدن رقم افارس ۱۳۵۶

بين عبد الوهاب البياني وت.س. البوت

ة معيميهميمه ويقلم الدكتور احسان عباس و مصحصه معتصف

الماضر في الإدب المربى بكلية المرطوم الجامعية

قس ال يعارق البياتي التصويريين يتم القاء بيته وبين البوت الآن هذا الشاعر متأثر بالنصويريين الى حد ما في تسعره البياتي والبوت بلنفسان ايف في ذلك التسجيل الا الها به عرافي الا لاحراء الصورة وحاصة الحالب غير المسيء ملها ، اعلى الهما يضمان قاعده حديد للانتعاء ويتعلمان عما يسمى التواقع أو الإثنياء التي يستعلي عبيها الناس أو بهمو به عمد ن ، ومن هذه الاسياء الصعرة بؤلف المصرة بؤلف المصرة بؤلف المصرة بؤلف المسال بعل العام ، مثال لانك قول البوت

مع رائعة شرائع اللحم في الدووب الساعة المسلاسة بمايا محترفة الاطراف من ايام عبقة بالدخان

يم تلف دفقة من الكثر الماصف بفايات الاردال ابليابلة الثكرة شيد قدميات رجراند من الزوايا فغالية

ویدقی دفعات المطر علی مظال انشیاسات المکسره و مد قر وهند زاویة انشیاس

حصين عربة وحيد بنات بختر عنه ويدل الإرض تطافره ، السواء التكارين

وهي هده الطرعة التي داسعا عبد المصويريان ولها ترتفع الصود العادية التي مرتبة السيمر وتسحيسل دوسة وسيرورته ، وهده العربيّة هي التي تجعل من جودلسي شيعرا لقا في نظر اليوت ؛ الديفول اليوت في نقده لصاحب الهار الشر « بيس باستعماله صور الحيساة العاديسة ولا

باستعماله صورا من حياة المدينة القدرة حلى بودبر منفذا وتعبيرا يحتفيه غيره من الناس وأنما برقع تلك الصور الى المرتبة الاولى من المندق باقلا لها كما هي حاملا إباها تمثل آكثر مما هي لى الحقيقة » .

والى جد ما حدول البياتي ان تحقق شيئا من هدا الدي حققه بودلي وحصوصا في صور العبث والحهد المسالع التي استخدف من تحربة الحياة اليومية . غير أن البياتي بعترق عن بودلير في حقيقة اختماعية هامة ، نهو ليس شاعر المسه والعاهو قلبي صوره ابن القرلة يسرى ليس شاعر المسه والعاهو قلبي صوره ابن القرلة يسرى لقاليب وعصل بالام اهلها لا العليمين الحالين » . حقا ان السائي بنحدث عن المدينة وهي كمدينة بودسير واليوت السائي بنحدث عن المدينة وهي كمدينة بودسير واليوت وسير قبها وتحيل الفرد وسير قبها وتحيل الفرد وسير قبها وتحيل الفرد وسير قبها وتحيل الفرد وسير والمرب و هوه المولاء عن المعاورة من الحارج

ي فصار حن كتاب (عبد الوخاب البيائي لم فراسية تحديثية) الدي سيطبع مرد

هناك ومنتبقي ألم من يعادثا .

في هذه الرحلة من شلوق بكون القاريء مسعدا للمبير بين مرافي العظمة في اشعر ء أما قبل ذلك ه قلا يرجى منه الا أن يكون قادرا هسمي اسفريق يسين الزائف والاحسن ، وهي تحربه لا بد للمسلوق من مساسته أول الامراب بنا لا عليه لشعراء بدين فسحيه ومن العدائة تعم لاي سبق فسحيح سبوحية مبرلاتهم الادبية وولكسب تعم وقفا المصادقات الحاصة التي جمعتك بهم ، وليس ثمة من بعلم دلك و أد لي شك قلما أدا كن من مسلطاع شرح الوروق بين طبعات الشعراء لتلامله المدارس الثانوية أو حي سطلة الحاميين و وأشك فيما أذا كان من الرشاد أليام منذ المحاولة : ذلك لانهم ، في تلك المرحلة ، ليم

يختروا الحياة بعد إلى حد يجعل لتلك الشروح معنى كبيرا في تقوسهم ، أن ادراك السبب الذي من احله بحثل كل من و شكسي » و « داشي » علك المترلة الرقيعة ، هو وعي ادبي لا يحامل الا باعراد تقدمنا في موكب الحياد . والمحاولة واعية للتعسك بقسم لا يكون على السجيلة ممتعا ، وبعض الشعر لن يكون كذلك أبدا ، يحب أن تعبير في الواقع محاولة محدية ، حديدة بأن تعوض بعض الحهد في الواقع محاولة محدية ، حديدة بأن تعوض بعض الحهد من غير تعريضهم لحظر بالع، هو اماتة خساسياتهم الشعرية ، وحمهم على الحلط بين الذوق الرائف ، والتذوق الإدبي

الجامعة الامركية سروت

منح خوري

الرمو أكبر واوصح من النبات ، قالبنة الحمقاء ربما لم ثكن الا تيلة حمقاء 4 أما الكلاب وعواؤهه فيوحبان بمعاني

وريما كانت هذه الخريفة هي التي مكنت لعه الحديث المادي من الدحول في نطاق النممة الشمرية ؛ فعي هذه لكاهرة يلدمي البياني واليوت لقاء طرسسلا والبسسم يتشغبينان مجنا عن التصويريين في الإيحاء والرمر وحمل حركة الصورة ، ممثبة سعركة والحنجات التفسية وان كان لسيالي مي هقه الناحية ــ وهذا عوق يكاد نكون صرور ، ــ اقل اعراد من اليوت لاله اقل عوصا على دخالل لفيل و في أجمعالا باصطراع أنهار له الجفية فيالأعماق لـ والطلاعن الللقاف مواقع لمدينه بالاس تأبرا بمحرسية لرمواين طريبيين الاستماعي عند البدني لأانجمل بالما حمائق نفسيه وعاميا بحىء عدا لمفاهر الصورة الحراجية فالأ ذكر فاريس مثلا ورد اليي د كريبة ؛ صريبع مي با ورويسين والثاح والعبدات والمبسوس واسفسنال فطيناه مريصة والنواحر وهذا المد لا يدن الاعلى تحويم النفس حرل الصور الخدعية والجا صور القرمة تذكر ﴿ السيم والمحراث والحقل والسنديانة » وكل هده المبين ولا قيمة لها في الصورة الا من بالمتظر العام ،

ولا شك أن بينه البادي ... سواء اللعي الرد معشرة أم يطريق ملوت ، ١١٠٠ اميج العام في قصيدة البوت يؤثر عي نناء ملا ه الد حامة في أرتكار القصيدة عنى ثوع من السكيُّن * . . الاساطير والاقتماميات من الرواسب الملظة ثليقة اقرح لعبكال القصيدة حتى تصبيح لبنات مستجمة مع سيساء العام فالاقتماس حود اساسي من الشكل هذا وليس هو عدوات على أملاك الآخرين ومحصولات قرالحهم ،

وسبب هداأن هذه الطريقة الشعرية تعتمد عسيى التلاعي ، والمدعى بينوق مجفولات بينينه أن تكنون مرورية تمند من عباوين الصحف في مثل لا أعارد الحيس مي اعماق آسب سنة و ﴾ الي محفوظات إيام الطلب مثل ه حا حدد من صفرك » مد » أندا عنى أشكالها تقسم أنسور " بدال وصلح العطار ما قد أفسد الدهر (الفشوم) الى الله ليمه في تلك المنهامات التقليدية التي تحتتم بهما القصه « والدكها الصباح فسكنت عن الكسلام الماج » [سكنت وادركها الصماح] إلى شللي في اغتيه ١١ الريسم الغربية # ولكن وضع مكانها * ربع اشتمال * .

كوريقة صقراه با ربح الشبعال

عبر اليحيرات العميقة والبساتين احطبش والتلال

الى المتنبي في حكمته ﴿ لا يسلم الشرف الرقبيع من الادى ١١ ابي الحكمة الأنجيبية في ١١ دع أموتسي يدفئون موقاهم ﴾ ألى الصاف إبات وجِمل مترجمة ابي غير ذلك من مقتبسات . والحكم عنى هذه الطريقة بالمحر لا يصنع .

ولكن يحق لنا قبل ذلك أن لتساءل ؛ هل هذه الاقتباسات حاءب مقتبرة أو وقعت في مواقعها الطبيعية ؟ أن اليوب في طويعته يقتبس من الاسطل وشمر دائتي ومراسمين وقيرهم والطرنقة النفسية المنشمئة بالواقع تيرد الاقتناس بن تجمله جرءا من منهجها لانه من طبيعة الحديث العادي ومن متمتمات النداعي في الحواطر والافكار والشجرية بمعاها العام لا التحصر في المسموع والمرثى من الاشياء بل لحيرة الحنونة عن طريق القواءة لا بد أن تكون خزءا سها وعن هدا النوع من المؤج في اشجرية يداقع اليوف تقوله . حين يكون فكر الشاعر محهرا للعمل قمه براوج بين الانواع المنفونة من التجربة . أما نجرنة الانسان العادي فالها فرصوبه مصطربه مجراه فقد لحب هد الاستان و لقرأ سنبورا ولا علاقة لاحدى هالين التجربتين بالاحرى أو بضجه الآلة الكاتبة أو برائحة الطعام أما فيعكر الشاعر فهده التجارف الشكل وألها كشاك حداللاه

ويلتوي البياتي بعد ذلك في منمطف غير الذي س فيه اليوت . وفي هذا المعطف بحمل السائي طريقته عملي اسمير عن التقدمية والتجمير الجديسة المرتقب ويتحدث « يُعتقدها البوت عن النؤس والعمودية وبطير يقلمه نحر کی دیاں ۔ او کی عابات اور نفتہ و کی فیست آپ ال ساسرية ما لحار

ال فينه عمر الله ولين اللوث لم تنشيبه بعيدة رسيد - اسه - فير هما الكان ، ولكن يكفي هنا أن اشير الماد في هذه الإنجاء التحرري بسندات تعمر بد باليا في طبيعها وفي نصيرها عن هذه العسيقة ومد عد الحول م الله اللوث في محور الإيمال الله الما الماريونو عليه اليوب في سعوه الم الساتي دانه يهمل هذا المحور كثيرا ، وشخصناته تبصي في وجه السماء ولا سم اليها الا في ساعاته من الصنف الشديد المهاوي ، وليس لدى شخصيات البياس شعور بالجعيبة أو ضراع تقنني يستنها الااها كانت الخطبةة موجهه من الفرد بحو المجتمع عبدلد تنخس شنخصياته بابتدم واكتها لا تتوجه به الن السماء القاسمة ؟ التي تحجر مي مِآفِها الدحار » بل الى المجتمع أو الاقتمالية لتمال منها المفرة ، فالحطيثه في نظر البناني ليست شيئا دينيا وانها هي تقص اجتماعي ، واحص الخطاما ١١ بيع الصدير ١١ ولعر هذا الشعور هو الذي مهد للبيالي طويق الانقصال هين اليوت وأن لم تمح علاقته به ومطلبيقته تمام .

ولم يحس البياتي وهو يحول الأنعصال عن صاحبه باته يستغل طريقيه القديمة لنعير بها عن موضوع جديد وان عدًّا التطور كان يفرض عليه ان يسأل ثميمه ، عل هذه الطرعقة تلاثم ذلك التوضوع ؟ ودول أن تحاول الاجالة على لتجاربه تغلبه يكمن الجراب التشودان

احسان عباس السودان ــ الخرطوم ــ

الكويت

الثقافة العالمية العدد رقم 98 1 بناير 2000



تاريخ اليوتوبيا العالمية من المدينة الفاضلة إلى المجتمع الكوني

فاليف: أرمان ما<mark>تلار</mark>

عرص جون كلود ريابو بوربالان

درجمه : محمد العربي لهبوت

توسع الرأسمالية الغربية منذ القرن السادس عشر «

والجولة في تاريخ اليوتوبيات والمشاريع السياشية ليست موجهة فقط لتوضيح الأطر السياشية ليست موجهة فقط لتوضيح الأطر في الوقت الحاضر، فاستنادا إلى منظور تاريخي، يؤسس الكاتب رفضه لمفهوم «طبعنة» قوى السوق، وهي إيديولوجيا مصاحبة لتطور الرأسمالية العالمية، إن مرتكز الكتاب هو مشروع مزدوج ذو بعد علمي وكسم سياسي،

إن ابتكار أمريكا من طرف البحارة والمثقفين في مطلع القرن السادس عشر، علاوة على اكتشافها من طرف كريستوف كولوميس، هو ما يشكل القطيعة الكبرى، فتاريخ اليوتوبيا العالمية ببتدىء حقا مع

لقد كانب فكرة أن العالم اسحى معتمف واحتدا شيديدة الحضير وبب واحر الثمانينيات، ومن ثم فهي المسبح بهكرة حديدة. وعند أرمان ماتلار متوحد صلة بمكل ملاحظتها كليا بين التصورات ذات الطاسع لكوني التي تتابعت منذ خمسة قرون، ويؤكد أن «فكرة «الأسرة البشرية الكبرى» اسعث من صميم القرون المسيحية»، ويعتبر أن الانتماث الراهن يوافق مذهبا تدبيريا ولأ سيما تخيلا إعلانيا نظمهما «قساوسة العبادة التقنية الكونية» لهذا الظرف «مع وعدهم بقيادة رعية الأتباع نحو الإلدورادو الرقمي لديمقراطية أثينية جديدة»، ويسعى المؤلف إلى إعادة إقحام خطاب الإعلاناتيين والشيوخ الروحيين الحاليين ضمن صنف اليوتوبيات ذات النزعة العالمية «تراث قديم لمتخيل طائفة/ جماعة سكان الأرض الدي واكب

تعتوان الأصلي للمقال

Il stotre De L. Utople Planetaire وبشر في محلة Sciences Humaines عبد 95 يونيو (١٩٥٠

الرحلات الكبري لعصر التهضة، لقد غدا العالم الجديد في المتحيل الأوروبي اعتباراً من القرن السابع عشر إلى القرن التاسع عشر، مكان اليوتوابيات الحماعية، وانطلاقاً من محكيات مريكو فيستوشي التي صاعت «بين الحلم والحقيقة أول حدث كوني للتأريخ» ستنتشر أدبيات نعرف منها بعض النصوص المهمة فكتاب اليوتوبيا Utopia'l الذي صدر سبية 1516 لشومياس مور، هو بمثانة مصفوفة لكل أصناف المحكيات الشهيرة المتولة لإصلاح المحتمعات النشرية التي تواجه اللامساواة والظلم الاحتماعي...ه. وتطور النوع ذو البزعة اليوتوبية في علاقة بتقدم الاكتشاف الأوروبي للعالم وكدلك أيضا في إحالة إلى تصور لاهوتي - فلسفي متحدر من العمق لأعريقي لمستحر وستعمل مونتين على سبيل المثال هي مؤلفه محاولات Essais الذي يعود إلى سفّة 1580 إخالات قديمة بقدرها يستعمل إحالات معاصرة للدعوة إلى ما تسميه اليوم بنسبية التقافات، إن هدف المشاريع أو التأملات الأنسية لذلك العصر هو بعث المثل الأعلى للجماعة المسيحية في الوقت الذي كنا نشهد فيه انبثاق الدول

ومنذ القرن التاسع عشر ظهر القانون، كتيار فكري كبير وجديد حول الجماعة البشرية: «تدريجيا وبطرائق مشوشة في الغالب، تخلص القانون الدولي العام من غلافه اللاهوتي واعتمد تصور مجتمع شامل،

عير مسيحي، ولكن بشري بكل بساطة». لقد استقت هذه السيرورة من خلال ضبط الملاحة وإقامة حريات التبادل التجارية وبالقدر ذاته من خلال قانون للدول ذات السيادة، وخلافا للتيار اليوتوبي، اعتبارا من توماس مور إلى القرن العشرين، الذي سعى إلى تصور المجتمع المثالي، وطدت عملية الضبط الدولى واقع التوسع الأوروبي «أعطى رهان استغلال موارد المستعمرات لمسألة استقلال البحار بعدها العالمي»، إن إرساء القائون الدولي، الذي مهد له كروسيس والذي رسخته معاهدات ويستفاليا ** في مطلع القرن الثامن عشر، اعتمد على تأكيد القواعد المشتركة الملزمة للجميع في الحرب، ويستنتج من الأمثلة المتعددة المقدمة في المؤلف أن الفكر الأوروني أبخضوص العالم توزع على ثلاثة افطاف أاليوتوبيا بتحولاتها التقنية أو الاشتراكية، التمكير بالحرية الاقتصادية ثم مفهوم القانون الدولي للدول القومية، وإذا كان القطبان الأول والثاني قد تم تتاولهما بالتفصيل على امتداد الكتاب، فإنه قلما تبرر مسألة القانون الدولي، وعند أ . ماتلار، هان تاريخ الفكر الغربي بخصوص الكونية بتج قبل كل شيء عن مواجهة إيديولوجية بين تبريرات الرأسمالية والأشكال المتعددة لليوتوبيا الجماعية. ومع ذلك فقد تناول مسألة الحرب بين الدول مفصلا الأفكار المتعلقة بإمكانية إقامة سلام شامل، وهي

[&]quot; «مريكو فنستوشي خلاج بطالي 1454 1517) مكتشف ساجل لمرزين. قام باستينية وساهم في تنظيم الرجلات للذينة واللائمة التي قام بها كريستوف كولوميس

^{**} معاهدات ونستماليا معاهدات صبح وقعيها توسيمالها احدى مقاطعات بروسيا البيد 648ء واصعة حد الحرب الثلاثان سية

الأفكار التي انتشرت خلال القرن الثامن عشر وخصوصا في عهد الثورة الفرنسية وفي نهاية القرن الثامن عشر، انبثقت صيغتان من المتخيل الكوسموبوليتي الحداهماء مؤسسة على اللاإقليمية التجارية، تجسدت في «الجمهورية المركنتيلية الشاملة؛ التي نادي بها أنصار الاقتصاد الكلاسيكي»، ضمن هذا التصور، «ينبغي للسوق، نظرا لقدرته على اختراق الحدود القومية، التغلب على عهود سحيقة من المجتمعات العسكرية، فآلية الصبيط الذاتي التجاري بإمكانها تأمين الوئام بين المواطنين الذين ترقوا إلى مستهلكين أسياد»، وبندره محتلمة ولكن مكملة في الغالب، «فكر ألصار ثورة 1789 في توحيد العالم عن طريق إشاعة قيم كونية انطلاقا من الأمة المؤهلة لإحراج الإنسانية جمعاء من مارحية مارعيل التاريح، مما تلك المصمومان الثالثال الكبيرتان لفضاء بلا حدود واللتان لم تكف منذ أواحر القرن الثامن عشر إلى اليوم عن التقارب أو التباعد، ويتفحص أ. ماتلار الرؤية الليبرالية الاقتصادية عبر أعمال آدام سميث وأتباعه اللاحقين، وركز طويلا على التمكير ذي الطابع الكوني عند الثوريين، من مثل كوندورسي، الذين يعتبرون أنه من الضروري تحرير مجموع الجنس البشرى وإقامة تعليم رسمي كفيل وحده بتكوين مواطنين راشدين، ويعرض المؤلف بدقة، عن

طريق صورة أخاذة للثوري الشمولي انكارسيس كلوتس، الوجود المقترن، داخل الثورة الفرنسية، لطموح أممي أنسي ونقيضه المتجلي في المهج القومي الصارم ممثلا في روبسبيير الذي سرعان ما رأى في التوريين الأجانب خصوما ينبغي التغلب عليهم، وبعد مرور قرن من دلك، سيعمل تعارص مماثل على تقسيم آحزاب الديمقراطية الاشتراكية وأحزاب الشيوعية، المدافعين عن أممية قوية والمدافعين عن تجسيد قومي للاشتراكية ويقدم أ ماتلار بإسهاب السجالات التي دارت بين البلاشفة والاشتراكيين الألمان، ثم بين البلاشفة والاشتراكيين الألمان، ثم بين الستالينيين والتروتسكيين* خلال الستالينيين والتروتسكيين* خلال

ويتوقف الكتاب مليا عند القرن التسع عشر. فجالال الفترة الممتدة من احتراع السكة الحديث التي الأخرب العالمية الأولى ذهبت المنحيلات الاجتماعية والسياسية للكوبية إلى بعد حد ، لقد بلغ البوع اليوتوبي، الذي آل إلى أدب استباق (جيل فيرن، ألدو هوكسلي، إلخ...) شهرة مجهولة الذاك بمضل الصحافة واسعة الانتشار ، لقد التصرت الليبرالية السياسية والتجارية في علاقتها بالهيمنة والتناو الأشتراكي والشيوعي على نشر رؤية أممية مقابل والشيوعي على نشر رؤية أممية مقابل والمراعات داجلية بين النفوصويين **

⁻ تروتسكيون بسية إلى ليون تروتسكي (1877-1940) القائل سالثورة الدائمة - لتي برى - الاستراكبة لا سبعى الا - ن تكون أممية وأن الثورة يستلزم تصديرها (لى جميع النول، تخلاف الاطروحة الستالينية الصابلة سنساء الاستراكبة هي دولة واحدة

^{* &}quot; الموصوبون الصار الموصوبة وهي مدهب سناسي راقص لكل نظام دولة تمرض نصبة على الصرد من قوق ارتبط باسماء برودون (صاحب فلسفة اليوس 1546 وباكونين وشييريز الدين هاجمهم ماركس و تحدر في كتابهما حصوصا في الإيديولوجيا الالمانية 1845-1846 ويؤس الطبيعة 1847

أيضا حقبة انبثاق عصب من أحل السلام وجمعيات إنسانوية، وأعلنت الحرب العالمية الأولى الهبار الأممية البروليتارية في حبن ظهر مثل أعلى حديد لعصبة الأمم بفضل الرئيس الأمريكي وودرو ويلسون.

تميز القرن العشرون بسعة النزعة المثالية التي اشتهر بها ويلسون والتي سعت إلى تشحيع التعاون الدولي عن طريق نشر الديمقراطية ورفض الإمبريائية.

وتشهد عصبة الأمم في بداية الأمر ثم نظام المؤسسات لهيئة الأمم المتحدة بعد الحرب العالمية الثانية بقوة أفكار التعاون التولي، ومع دلك، ليس هذا الجانب، الأساسي حداً، المتعلق بتمثلات المحتمع الكوني ومقاومة الحرب، هو ما يعضل ا ماتلار . ويقدم المؤلف بشكل موجز ولكن دفيتي التصادم الإيديولوجي للحرب الفاردة باعثياره تعارض تصورين للمحتمع الكوسي ولكمه يتوقف منها عند تطور ما بعد الحداثة لعقدى الستينيات والسيعينيات، فمباشرة بعد الحرب، راهن حيمس بيرنهام على انتئاق فئات احتماعية جديدة. بعد ذلك بقليل، أعلن علماء احتماع، من مثل دانييل بيل أو ريمون آرون، نهاية الإيديولوجيات، ويحدد المؤلف في هده الحقبة نهاية اليوتوبيات الاشتراكية وبداية هيمنة اليوتوبيات المقاولاتية، وشهد عقدا السبعينيات والثمانينيات تفجر التساؤل حول المحتمع الكوبي وعبر القومية من حلال قصايا بيئوية وتعميم الاتصالات أو العولمة المالية.

ويصف المؤلف التطورات الجارية ويذكر أن خلف إيديولوجيا الشفافية والمساواة التي يروجها دعاة العولمة مازالت التفاوتات فاثمة. ويندرج هذا الاستدلال ضمن تراث تحليلي مسحدر من الماركسية والذي يبرى في الإيديولوجيات تمثلات زائمة معدة لحجب واقع التفوتات الاحتماعية.

وتؤكد الخاتمة النقدية للكتاب، ضدا على الفرضية الإعلانية والإيديولوجية لانصهار اتصالى وثقافي عالى، على فكرة «المدرجة» ۗ ﴿ créolisation الثقافية المعرفة من قبل الكاتب الكاربيي إدوارد كليسان، وقعلا سيكون من بأب الوحاهة التخلص من رؤية «عولية» لتأويل طواهير الأنصهار والتقسيم التي تجري سواء على المستوى التقافي أو على المستويين الاقتصادي والسياسي، ويعيد المؤلف إقحام للحظَّه آلرُاهِما في عمقها التاريخي، وهو ما يتيخ رؤبة اكتفاقات أو امتدادات شبكات ومحموعات عائرة للقوميات وكدلك عمليات لإعادة إقحام الهويات المحلية، الممارجات المتعددة في قلب المجتمعات المعاصرة، فالمدن العملاقة من وجهة النظر هذه تبطوي على رمزية، ما دامت توحد في الوقت داته شبكات اقتصادية أو أخرى للاتصالات الكونية، تتأسس على ثقافة التدبير والتي ترمز إليها العمارات الزجاجية الكبرى لمراكز الأعمال، بممازجات من شتى الألوان في قلب المدن downtowns الأمريكية أو في ضواحي المدن الأوروبية على سبيل المثال، هناك تولد اليوم بالتحديد لغات وثقافات جديدة.

^{*} ممارحة المصطلح بقيرحة مماثلاً للصطلح Credisola II المستق من 1970 الذي تستر من حيد الى لعد مرتج من المرتسبة و لاسبائية والبرتعالية بلغات المستقمرات الأوروبية القديمة (حزر الانتين الوتريانا) ومن حهد آخرى الى رجل انتص مولود في هذه المنتقمرات

* بقلم: د ، جورج مبيه *

تأملات في السيرة الأدبيّة : حياة المؤلف وأعماله

■ ترجهة : عصام مغلم ■

(ولد بياريس عام ١٩٢٠ . ومنذ عام ١٩٤٧ عمل أستاذا للأدب الفرنسي بجامعة ميل حيث أصبح بعد ذلك عميداً ووتيساً للكلية . وهو مؤلف للعديد من الكسب المشورة ، وأهمها كتاباته حول الأدب الترسي في العرب السابع عشر والثامن عشر . وآخر أعماله كتاب :

«Les d' Antoine Galland ou le Cl ef- d'ocuvre invisible » الذي صدر عام ١٩٩٤ .

كان الممائد في الدراسات الأدبية ، منذ رّمن مضى ، رقص ماكاتوا يممونه بازدراء «منهاج السيرة» . ولم يكن ثمة مفر من ذلك . على أله لايوجد أسلوب أبدي ، فعاجلا أو آجلا تتغير الأحوال . هذا الأسلوب لم يكن له منافس : فبتأثيره ، كان الشعار في تعليم الأدب هو : «الإنسان ، وعمله » ؛ ويتعلم التلاميذ أن «لافونتين» كان مرشداً بادارة الأنهار والغابات ، ومدربا للصيد وانقنص قبل أن يكتب «الحكايات» . Ecs Fables التي كاتوا يحفظونها عن ظهر القلب ؛ أو أن «بومارشيه» كان صانع ساعات ، وموسيقيا ، ومخبرا ، ورجل أعمال ، قبل أن يخلق شخصية «فيغارو» التي تعرض عليهم فتنال اعجابهم . وجاء رذ الفعل ، ووضع عصرنا المشاكس حداً لهده السيادة المطلقة . فقد انقضى أكثر من ربع قرن منذ أن طرحت قضية هذه الممارسة .

والافتراضات التي انبنت عليها وهذا باسم المقاهيم والنظريّات المختلفة ، وأحياناً المتعارضة في خصوص طبيعة العمل الأدبي التي تشترك مع ذك في عقيدة واحدة ؛ بأن هذا العمل مستقلّ بالنسبة للانسان الذي يبتدعه ، وكذا اللغة التي أطنقت بسبب ذلك على مالتغق على تسميته «الوهم الدرجعي » .

ورغم صلابة الهجوم طويل الأمد ، وأسلوبه اللذع ، ورغم براعة المهاجمين ، بصورة لاتقبل الجدل ، وتتسم بالعنف في بعبض الأحيان ، فإنه يبدو مع ذلك أن النهج المسملي «نهج السيرة» - إن كان ثُمَّة نهج ، وإن كان هو بالفعل نهجا - لم يعد أسلوباً سيئاً ، بل يمكن القول بأنه يزداد جودة شيئاً فَشَيْنًا . والنصوص الأدبية المسماد «الكلاسيكات الصغيرة» Petits Classiques توضّع أكثر من قبل بوفرة من الصور التي تشرح حياة المؤلف، وتعرض تتابعاً زمنياً لتلك الحياد . والأحداث الكبرى المعاصرة لها ، وتكشف أواتم الناشرين عن أن التحار المذكور سابقاً لم يفقك شيئاً من مكافيه ؛ فقد ظهرت مجموعية جديدة في مطبوعات «ف ، سر» B sr ، باسيم «حيباة المؤليف ، وأعماله » . إن السور (جمع سورة) الأدبية الكبرى التي أعقبت على مدار السنين الأخيرة المجموعة العاخرة لسيرة الدريه موروا - وسان ثلاثة أرباعها أيضاً سيراً للكتاب . لم تزن تحظى بنجاح عظيم في المكتبت . وتذكر ، دون الرجوع إلى ماقبل عام ١٩٨٤ ، بعض العناوين التي ظهرت بين أحسن مبيعات الكتب: «فيكتور هوغو» لألان ديكو ؛ و «تشعيفوف » لهنري توريا ، و «تورجنيف» لنعولف نفسه ؛ و «سارتر » لأنس كوهين سولال ؛ و « جوزيف كيسيل» لايف كوريير ؛ و «كونيت العاشقة » لجنفيف دورمان . وبانسبة لعام ١٩٨٥ ، كان من بين قرابة مائقي سيرة مفهرسة خمسون سميرة لكشاب . من الواضح إذن أن هذا النوع قد دخل في عصير ذهبي جديد ، وأن فضول الجداهير لمعرفة السيرة الأدبية قد أعقب بنجاح عظيم التأكيد انعتواتر بأن السيرة الأدبية الايمكن بأيّ حال أن تكون عومًا للنقد ، ولن يتأتى لها بأي حال أن تلقى الأضواء على النتاج الأدبى .

٢٧ - الأواب الأحسية .

ويقوم التفسير دون سك ، وبصفة جزئية على الأقل ، على حقيقة أن هذا الفضول لم يولد بالأمس ، ولا اليوم ، ولكن شَمّة دلائل تشهد بأصالته ، وهذه الدلائل قديمة كل القدم ، حتى ولو لم تحظ بالشهرة التي كان المأمول أن تحظى بها ، ولابد أن أقدم المتمرسين بفن السيرة كانوا يفترضون في قرائهم في زماتهم فضولاً مسائلاً لفضولنا ، وإلا فاتهم لم يكونوا ليقدموا على بذل جهودهم لإرضائهم ، كل هذا الإرضاء .

حقاً ، إن أشهر كاتب في السير في العصور القديمة ، وهو باوتارك ، قه كتب بنوع خاص سير رجال السياسة ، وقادة الجيوش ؛ ولكن لدينا من أعماله سيراً موازية لديموستينس ، وشيشرون ، وكان بلوتارك بنوع خاص كاتباً متأخراً في تقاليد الأدب اليوناتي لأنه عاش في القرنين الأول والثاني من التاريخ الميلادي . والأسر كذلك بالنسبة الأشمهر أقرائم اللاتين ، ألا وهو «سبويتونيوس» Suc.omus الذي لم يكن يصغره إلا بدو الى عشرين عاملاً ، والذي عرف بالأخص في الوقت الحاضر بكتابة متاريخ حياة الأثنى عشر قيصرا» ، وبتفاصيل الفضائح التي أوردها عن العيول الجنسية الشادة التي كانت مماندة في الأسر الرومانية الكبيرة غير أن سويتونيوس كان أيضاً مؤلف مجموعات أخرى من السير وانتراجم الأقل شهرة ، لا لأنها لا تصلح للاقتباس والعرض على شاشات السبينما والتلفزيون ، ولكن لأن بضعة مقتطفات منها هي وحدها التي بقيت إلى الأن . ومن السير المعروفة باسم De pocis (أشعاراً)، مازالت بعض القطع محتفظة باصالتها ، من بين ثلاثين سيرة كانت تشكل في الأصل هذا المؤلف: تلك هي سير تيرانس وهوراس ، وفيرجيل . هذه النصوص ، مع أنها ميتورة ، تشكل في رأى بعض الخبراء أهم مصدر لمعلوماتنا عن تاريخ الأدب الملاتيني . والنوع الذي نمسميّه السوم «المسيرة الأدبية» كان فضلاً عن ذلك راسخاً في روما قبل أن يمارسه سويتونيوس . ورغم أن «أشعار» De poctis فارون Varronكانت ضمن الكتب العبيدة لهذا المؤلف، والتي ضاعت، فإنا نعلم بوجودها بطريقة غير مباشرة. لقد ولد فارون في انقرن النّاتي قبل العيلاد . أمنا كاتب السير ، كورنينيوس نيبوس للبور في انقرن النّاتي قبل العيلاد . فقد كرّس سيره لطوانف مختلفة من مشاهير الرجال ، منهم جنرالات وملوك ، إلى جانب سير مؤرخين وشعراء . وأخيرا ، ثبت وجود سير لبعض الكتاب في أعمال مفقودة في الوقت الحاضر ، لأقدم كتاب السير الإغريق ، ألا وهو أرستو كسينوس ، من ترنت Aristovene de Tarente المذي اعتبره البعض – ومنهم مسان جيروم من ترنت Sant Jerone الذي لم يكن يجهله – بعثابة المؤسس الحقيقي ، ليس فقط السيرة الأدبية ، ولكن أيضا السيرة بوجه عام . كان أرستو كمينوس من تلاميذ أرسطو ، وسبقت أعماله الأدبية أعمال بلوتارك بما يقرب من خمسة قرون ، وكتب العديد من السير الرجال مشهورين ، قبل لنا أن ليس بينها ميرة لأي زعيم سياسي أو عسكري ، فقد كن يفضل الكتّاب والفلاسفة ومنهم ارختياس Arely tas وأفلاطون ، وفيتاغورس ، إلى جاتب إكمسينوفون ،

وعلى ذلك فإننا بعياون كلّ البعد عن واقع الموضوع حين تفعيب إلى القرن التأمن عشر ، ومدائحه الأكاديمية ، ومراثيه ، والعديد من المجموعات الأخرى المرتبطة «بتنظيم الوسط الأدبي » الأصل في «نشر صورة عامة للأدب» ، أو إن شئنا تقليد السيرة الأدبية . وبين القرن الرابع قبل الميلاد ، زمن ارستوكسينوس ، والقرن الثامن عشر ، زمن قونتنيل ، وألامبير . ورغم وجود فترات القطاع طويلة ، وتغرات واسعة ، يتعيّن على الأقبل تخصيص مكان منفرد للقرن السابع عشر . فالعادة التي كانت متبعة وقتند بوضع لمحات عن سير كبار الكتاب في صدر الطبعات الصادرة بعد وفاتهم ، تمندحهم منحا سطحيا تافها في كثير من الأحيان ، هذه العادة لابد من التسليم بأنها ولدت أوائل الروانع الأدبية من هذا النوع : «حياة بليز باسكال » لاخته بأنها ولدت أوائل الروانع الأدبية من هذا النوع : «حياة بليز باسكال » لاخته الكبرى جيلبرت ؛ أو «حياة السيد ديكارت» تأليف الأب أدريان بابيه – وهو كتاب تجاوز القواعد المقبولة ، فاتتهى بأن شغل وحده جزأين حين صدر في

١٧١- الآداب الأحبية _

عام ١٩٩١. ولانسى فضلاً عن ذلك ، في حوالي منتصف القرن ، تلك الرائعة الصغيرة التي لم تتقرر صلاحيتها للنشر إلا بعد زمن طويل ... ألا وهي: «أقاصيص تالمان دي رو » وكانت عشرون أقصوصة منها تخص كتاب عصره مثل بلزاك . شابلان ، مالرب ، مينارج ، راكان ، الأخوان سكوديري ، وقولتير . ويتبغي أيضا أن تذكر الكتابين الضخمين : «الرجال المشهورون الذين ظهروا في فرنسا في هذا القرن » الذي أصدره «شارل بيرو» في عامي الذين ظهروا في فرنسا في هذا القرن » الذي أصدره «شارل بيرو» في عامي منهم ديكارت ، وياسكال ، ويحتوي على ماتة بيان ، منها عشرون عن سير لكتاب، منهم ديكارت ، وباسكال ، وكورني ، ومالرب ، وفولتير ، وموليير ، ولافوتيني ، وراسين ، وكينو . هذان الجزءان المرودان بوفرة من الصور يعتبران بمثابة مرجع متألق للعصر الذي يشيدان به ، وكذا بمثابة استهلاك للعديد من المدانح الأكاديمية التي سوف تكون من العلامات المعيزة المقرن التالي.

ترى هل تعرف الكثير من الأتواع الأدبية الأخرى التي نعت وازدهرت في النيونان منذ القرن الرابع قبل المسيلاد ، ولم تؤل تحظي إلى اليوم بنجاح في المكتبات كما ذكرنا من قبل ؟

إن حيوية غير عادية من هذا القبيل لايمكن أن تكون من قبيل صدفة مجردة. وعنى ذلك فإنا نبحث في الصفحات التالية عن تفسير لتلك الظاهرة المدهشة. هل هناك مثلاً في طبيعة الموضوع الذي نتصدى له ، وهو السيرة الأدبية ، شيء مايجعل نمو هذا النوع أمراً لامفر منه ؟... ألا يوجد توافق طبيعي ، وعلاقة عضوية ، بين قصة حياة بشرية ، والاختيار المتميز لمسيرة كاتب ، منا يسمح بتفهم بقاء ثقاليد كتابة سير الكتاب ، رغم عنف الهجمات الموجهة ضدها ، ورغم التجاوزات التي أدت أحياناً إليها ؟

وبهذه المناسبة ، ودون أن نمضي إلى حد التسليم بالممنوعات التي أعانها نقاد عصرنا الحاضر الأكثر ولعاً بالكمال العطلق ، فإنّا لاتكون منصفين

إذا لم نعترف بوجود هذه التجاوزات . وحتى ، على سبيل المثال أديب ممتاز مثل «تين» Tame يبدو لنا أنه بالغ بعض الشيء بين صرّح في الصفحة التي جعلها مقدمة لكتابه المعروف «لافونتين وحكاياته » بعزمه على أن «يتحدث كعالم في الطبيعيات » ويقارن إبداع قصيدة شعرية بظاهرة كيميانية هيوية : هيمكن اعتبار الانسان حيوانا من نوع فانق ، ينتج فلسفات وقصائد شعرية ، فهو شبيه تقريبا بدودة القرز التي تصفع شرنقتها ، والنحلة التي تصنيع خليتها». وتبدو الصورة منافية للمنطق ، رغم لفظة «تقريباً» العذبة التي تقدّمها . حتى لنديل أولا إلى التساؤل عما إذا كان كاتبها يتوقع أن يظنّه الناس جاداً في قوله . إن جدية السياق التي تستبعد مع ذلك الافتراض بأنها مزحة يطلقها طالب في دار المعلمين تحدونا إلى التساؤل عن السبب في أن «تيـن» لم بيصر غرابة قوله هذا الإجابة على ذلك هي بلاتك أنه لايجوز القاء مسؤولية هذا الزيغ على تقاليد السيرة الأدبية ، وانما بالأحرى على الطموح إلى بناء منهاج علمي ذي تزعة عالمية على قاعدة هذه التقاليد هذا المنهاج أدّى إلى التجاوزات التي تعرفها ، والتي كرنا مثالا لها ، لا يعطى سوى فكرة واهية عنها ، لأن «تين» لم يكن أول من عالجها . إلا أن الخوف من التجاوزات لا يكفى لتبرير الجبن ، أو الزهد ، إن وجود أناس شرهين وسكارى لايستتبع لزاماً تحريم متع المائدة . وينبغي لنا ألا نعيب كثيراً في الاعتدال ، ويجب أن نسلم في هذه المناسبة بأنه نيس من شيء منهجي دقيق وعقيدي صارم كمقدمة «لافوتتين وحكاياته » يظهر في الواقع العملي ولا في مذهب سلف «تيـن» الـذي يعتبر بعامة المتهم الكبير في هذه القضية ؛ مبدع ومؤلف «صور أدبية» .

آن الآوان إنن لأن نتحدث عن «سنت بيسف» Sainte - Beave ، موضوع هذه التأملات يؤدي اليه حتماً . ففي مقالتيه «أحاديث الاثنين الجديدة عن شاتوبريان » اللتين كتبهما بعد انقضاء سنتين فقط على صدور «لافونتين وحكاياته » ، حيث نرى فيها بالإجماع أفضل عقيدة لدى الناقد ، إذ يقر سنت بيف صراحة بأن منهاج «تين» قريب الشبه من منهاجه ؛ ولكنه يصر بعد ذلك

مباشرة على الفروق ، والواقع أنه حتى يعتبر أن العمل الأدبي لايتفصل عن مؤلفه لدرجة أنه يطبق على نفسه المثل القائل «هذه الفاكهة من تنك الشجرة » (ص١٥) . ويضيف موضحاً أن مجازه النياتي يجب أن يغمتر بمرونة أكثر مما أبداها «تين» في مجازه الحيواني : « لاشك أننا لانمعتطيع البتة أن نعامل الاسان تماماً كما تعامل الحيوانات أو النباتات ، فالاسان العاقل أكثر تعقيداً . إنه يملك ماتسديه «الحرية» وهي الشيء الذي يفترض في كل الأحوال قدرة حركية كبيرة على صنع المجموعات المؤتلفة الممكنة» (ص١٦ - ١٧) . وحتى إذا راح فيما بعد يحلم بأن «علماً للأرواح » ينشأ في المستقبل ، فإنه لن يلبث أن يعود بالتالي إلى الأرض ، ويعترف عندنذ ، يفكر سليم ، ويحسن نية نحمده عليهما ، فيقول : «سوف يكون هذا دوماً فناً من الفنون» . (ص١١).

وعلى الرغم من أن سئت بيف لم يكن صاحب التقيدة الفيظ ؛ ولا المتطرّف الخطر كما كان في بعض أساطيره : فالحقيقة أن الروية المشوّهة لذى الأجيال التي أعقيته جعلت منه رمزاً لمنهاج نقدي فاضح ، والمسؤول عن أسوأ ضروب التطرّف التي سقط فيها أتباعه ، وباختصار . المعبود الذي يهدر كرامته ، أو العدو ، هذا التحول المنهاجي نتج في الواقع عن العنوان المجلجل «نقض سنت بيف » Benve المتحاد كرامته ، أو العدو ، هذا التحول المنهاجي نتج في الواقع عن العنوان المجلجل المتاب على المراقع أو المرابيل بروست بعد وفاته ، فالمعروف في الواقع أن هذا الشعار الذي يدعو لحرب «صليبية» لم يظهر بقلم بروست إلا مرتين ، إحداهما في رسالة شخصية له ، وإن الكتاب الذي كان يفكر وقتنذ في تأليفه لم يكن له الإعداد ، غير إننا دون شك أكثر تعلقاً بالصورة العسكرية التي تقدمها لنا التقاليد عن تاريخ أدينا المكون في جملته من معارك ومبارزات ، فلا نفضل الأساطير على الحقائق الواقعية التي يعيبها أنها لا تعطينا أشكالاً جميلة ، من الأساطير على الحقائق الواقعية التي يعيبها أنها لا تعطينا أشكالاً جميلة ، من ذلك أن بروست ، وسنت بيف ، جاءا متأخرين لينضما إلى هؤلاء الجماعة من ذلك أن بروست ، وسنت بيف ، جاءا متأخرين لينضما إلى هؤلاء الجماعة من

العبارزين العظماء: ديكارت وباسكال؛ راسين وكورني؛ بوسويه وفينيلون، فولتير وروسو؛ سارتر وكامو؛ بارت وبيكار. هيا بنا إذن نحتي هاماتشا أسام تلك الحقيقة الأخرى، ألا وهي الأسطورة؛ على ألا ننسى أن البطلين اللذين يتواجهان كاتا في الواقع أكثر اعتدالاً في موقفهما من مواقف المتصارعين التي أضفيت عليهما، كما لم يكن كذلك المتطرفون الحقيقيون الذين جاءوا بعدهما يلوحون باسماتهم، وكأتها بيارق. فضلاً عن ذلك، وكما هي في كثير من الأحيان الحال في أصول التربية والتعليم، فإن هذه النظرة المبسطة للأشياء، وهي من ثمة مزيفة تتميّز بالسهولة واليسر. هذه النظرة تبرز المشكلة بالمبالغة في حدودها، الأمر الذي يسهل لنا الآن مهمة التوازن بين الاختيارين الحاضرين، وأن تحدد لكل ماله وماعليه.

ولنبدأ إذن بانجانب الحسن لسنت بيف ، حتى ولو بمراعاة تسلسل الأحداث . ولنتناول المقانين في «أحاديث الاثنين الجديدة »المذكورين أعلاه ، فالمؤلف يشيد فيهم بعزايا منهاجه . ويعند مافيه من اجراءات ومراحل متنابعة . وحتى إذا كانت «سيرة» Brographie لاتأتي أبدأ بقلم سنت بيف ، فاتها يقيناً هي المقصودة في دراسة مايسنيه «تخصيات أدبية» (ص١٣) .

في رأيه أن المعلومات المجموعة يخصوص الوسط الذي عاش فيه المؤلف: مسقط رأسه، أسرته، تربيته، أصدقاؤه، تتيح الحكم السليم على أعماله:

«كلّ كتاب لمؤلف، بعد القاء النظرة عليه، وقحصه، في وقته، وفي نطاقه، وإحاطته بكل الظروف التي شهدت مولده، واكتسبت فيها كن معناه - التاريخي والأدبي - ينال درجته الحقيقية من حيث الأصالة، والحداثة أو التقليد. ولايكون هناك أية خطورة عند الحكم عليه من اختلاق ضروب من الجمال الكانب، وابداء اعجاب لايستحقه، كما يحدث حتماً حين يقتصر القحص على أصول علم البيان » (ص٢٣).

بعبارة أخرى ، إن المعرفة التي تحصل عليها من سيرة كاتب ماقد تتيح لنا أن نتعرت على شخصيته تعرفا أفضل ، ومن ثم نفهمه فهما أحسن ، هذه المعرفة لشخصية الإنسان يمكن بدورها أن تودي إلى معرفة أفضل بأعماله ، وريما إلى تقدير أصح لها . وهذا الأسلوب الواقعي ، والحصيف إلى حدد مالبيان مزايا منهاج معنت بيف ، يترتب عليه أيضها ايضماح إمكاناته . وإنّا لتكشف المفور عن الفخاخ التي قد يقع قيها أولنك الذين يطبقون هذا المنهاج دون تمييز ، والعوائق التي يرتظم بها التطبيق . وعلينا أولا أن نكون حذرين من سوء استخدام المنهاج إذا لم يكن لدينًا كلَّ الثَّقَافَة ، والذَّكاء ، والحساسية التي يملكها صاحب المنهاج . وعلينا في الوقت نفسه أن تميّز التناقض بين معنى الظلال من الفروق التي تلطف من الحدود الفاصلية بين سنت بيف وبين اليقين الثابت القطعي الذي يتجلى أحياناً عند «تين» ، كما هو أيضاً في مذهب «الطولية» المشتركة في الوقت الحاضر عند غالبية من يتقصون من قدره ، هناك من جهة «تين» علم الحيوان ، أو الكيمياء الحيوية ، بل والهندمسة ، ومن جهة أخرى علم اللغة . و «المديمياء» (دلالات الألفظ ، أو علم البيان كما يقول ممنت بيف . ومسواء كان الأمس بتعلق بالعلوم «الدقيقة» ، (الرياضيات) ، أو الطبيعة ، أو العلوم المسماة بالإنسانية . أو علوم الإنسان، فالأمر يتعلق دوما بسراب السراب الشمولي الذي لايقهر ... مثل كلّ سراب ومثل للوهم اليوتوبي .

و إذا كان من الضروري التسليم بأن المعرفة التي تحصل عليها من بعض ظروف حياة الكتّاب لاتمننا بالمفاتيح الحقيقية التي تتيح لنا الترغّل في محراب أعمالهم ، فالحقيقة مع ذلك هي أنها تتيح لنا تقديرا أفضل لبعض جوانب هذه الأعمال ، حتى إذا كنّا على يقين من أن هذه الظروف وحدها ليست حاسمة . مثال ذلك ، نسبة الحزن أو الكآبة التي كثيراً ماتميز أعمال روسو أو لاربو إلى المرض إنما تعني أننا ننسى أن المرض لم يمنع موليير أو سكارون من كتابه مسرحيات هزلية ودعابات . وإذ نتفهم هذه الحقيقة الأولية ، فإن

قائمة بسيطة تعرض بعض عينات من هذه الظروف إلى جاتب أسماء بعض الكتّاب الذين تأثروا بها ، ربما تكفي لاثبات تلك الجقيقة الأولية الأخرى ، وهي أن هناك علاقة بين هذه الظروف وبين بعض الصفحات في أعمالهم ، وهي بالتأكيد علاقة متنوعة ، كما يكشف عنها كلّ مأيفصل بين الاثنين من الكتّاب اللذين يتبع أسماؤها بيان كلّ ظرف مختار . فإذا نحينا جانبا الظواهر كثيرة التواتر بحيث لايكون لها تأثير فعال يمكن التعرف عليه (كالمرض ، وخيبة الأمل في الحب ، والأسفار ، والنزوات الجنسية ، النخ) كان لنا أن شمتخدم القائمة التالية كمثال ، وهي مرتبة ترتيبا أبجديا اعتباطيا لايخفى عامل الصدفة في اختيارها :

مهنة العسكرية : لاكلو ، فيتى .

التحول الديني : باسكال ، كلوديل :

الإجرام: فليون ، جينيه .

متاعب ماليه د ساريقو ١٠ بلۋاك .

طفولة في الريف: رتيف ، كوليت

دراسات طبيّة : رابنيه ، سينين .

تأهيل لاهوتي : يريقو ، رينان .

تعاطى المخدرات : بودلير ، كوكتو .

وحتى القرام الذين الإسلمون بأن العمل الايتبيّن بوضوح عن طريق معرفة العوامل التي من هذا النوع ، فاتهم ربما يقرون بأن هذه المعرفة تساعد على كشف الغموض عن الصورة التي كثيراً مايحب المؤلفون أن يرسموها الأشخاصهم ، وتعدّل الاعجاب الساذج بهم ، ذلك الاعجاب الذي يبعد القارئ عن المؤلف بدلاً من أن يقربه منه . و إذا جذبتنا قصة حياة المشهورين فإنما يرجع ذلك مباشرة إلى شهرتهم . ومن ثم كان العنوان اللاتيني التقليدي : De

١٨٠- الآداب الأجنية _

viris illustribus . إننا نقرأ سيرتهم لأنهم مشهورون ؛ ومن شم فهم يختلفون عنا ، نحن غير المشهورين . إلا أن هذه القراءة كثيراً ما تحملنا إلى ماوراء هذه الاختلافات ، و إلى أن تأتلف بهؤلاء ، ونتعرف أخيراً على أنفسنا من خلالهم ، وتنشأ أنفة - ولعلها وهمية - تقضى إلى مؤدة ؛ وتعتبر ماكتبوه بمؤيد من انتقدير ، ونحن إذا زادت معلوماتنا ، قل ميلنا إلى اللوم .

هذا البحث في خصائص السيرة ، له على أَمَّلَ تقدير ، وبوجه عام ، جاذبية علينا ، نحن عامة الشعب ، أقوى من جاذبية العوامل التاريخية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي ترتكز عليها مناهج أخرى - مناهج نظيرة ، ولكنها مختلفة - خاصنة بدراسة الأدب .

وخصائص السيرة هذه. إذ يستعلها أحياتاً إزدراء من جاتب خصوم تدخّل عامل التاريخ في مجال الأدب ، تستند في الواقع إلى مفاهيم للعمل الأدبي مختلفة كل الاختلاف ، تبعاً لما إذا كان هذا العمل ينظر إليه على أشه ناتج من أسباب خارجة عن تسخص الكاتب ، أو بالعكس ناتحة عن تسخصيته ذاتها ؛ أسباب خارجة عن تسخصية يبكن دون تبك أن ينظر إليها على ألها مشروطة ، ببل ومحدودة بتك الأدباب الخارجية ، فبذا كن هذا الدفهوم الأخير ، ومن ثم المعالجة النقدية المقابلة له ينال بوجه عام حظوة كبرى لدى عاملة الناس . فذلك دون شك لأن العوامل المنعزلة عن المفهوم الآخر تبدو لهم غير شخصية بحيث لايكون لها أية قيمة تفسيرية حقيقية ، لأنها لاتثير اهتمام الكثير من هذه العوامل فتجعلها ذات أثر فقال .

ولابدَ أن الكثيرين من قراء «لاقونتين وحكاياته» - إذ نعود إلى هذا المثال - قد اضطروا بعد أن أتنوا قراءته ، وأغلقوا الكتاب ، إلى أن يوجهوا إلى أنفسهم هذا السؤال العجير : لما كانت «حكايات لافونتين » - بخلاف شرائق دود القرآ ، وخلايا النحل - ظاهرة شعرية فريدة ، فهل ينبغي أن

نستنتج من ذلك أن «تين» كان يجهل الأسباب التي تفسر حقيقة إبداعها ، لأن الأسباب التي يعلَّم إبداعها ، لأن الأسباب التي يعلَّم كانت معروفة لدى لافونتين وعدد من أهالي «شامباتي» من جيله ؟

يبدو لنا أتنا الزلقتا شيئاً فشيئاً من الحسن إلى السيئ . آن الآوان إذن الأن نتصدى لاعتراضات بروست على منهاج سنت بيف . هذه الاعتراضات التي تتميز بوضوحها وصلتها الوثيقة بالموضوع ، تثير أولا دهشتنا ، وتفتئنا بشدة مثلما فعلت ذرائع سنت بيف التي ذكرناها أعسلاه ، والتي اجتهدت اعتراضات بروست في أن تفندها . والواقع أن بروست عارض «منهاج » سنت بيف على أساس من مقالاته «أحاديث الاثنين الجديدة» التي ذكرت المنهاج صراحة :

«هذا المنهاج الذي يتمثل في عدم الفصل بين الانسان وعمله ، وفي اعتبار أنه لاماتع عند الحكم على مؤلف كتاب - إدا لم يكن الكتاب بحثاً في "الهندسة البحتة" - أن تتم الإجابة عن أسئلة تبدو بعيدة كن البعد عن عمله (كيف يتصرف ...) ، وأن يحيط نفسه بكل المعلوسات الممكنة عن الكاتب ، ويتابل بين رسائله ، ويستجوب الأتسخاص الذين كاتوا يعرفونه ، بالتحالث معهم إن كاتوا أحياء ، وقراءة ماكتبوه عنه إن كاتوا من الأموات . هذا العنهاج يتجاهل مايعرفنا به تألف عميق بعض الشيء مع أنفسنا ، ونقائصنا . هذا «الأنا» ، إذا شئنا أن نفهمه ، نستطيع الوصول إليه إن حاولنا أن نبعثه في أعماق نفوسنا (ص ٢٢١ - ٢٢٧) .

إن الحجة التي عبر عنها بروست هنا تعبيراً رائعاً ، وهي انقاعدة المعنوية الأساسية لمقالة «نقض سنت بيف» هي بالتأكيد ، وياعتراف بروست نفسه مرتبطة بخيبة أمله في الذكاء والفلسفة . كتب يقول في بداية مقتسة لكتاب شرع في كتابته عن سنت بيف (ص٢١١) : «يقل إهتمامي بالذكاء يوما بعد يوم » . وفي الصفحة التي تسبق الفقرة الطويلة المذكورة أعلاه ، كتب

١٨٧- الآداب الأجنبية ـ

بروست يهاجم «تين» ورثاءه سنت بيف ، ويصرح عن مؤلف «الذكاء»: «
إن مفهومه العقلاني المحقيقة ، لم يجعل ثمة حقيقة إلا في العلم » (ص٢٢٠). ويواصل قائلاً: «على أنه لايوجد في الفن (على الأقل بمعناه العلمي) موجه، أورائد. كل شيء موجود في الفرد. غير أن الفلاسفة الذيبان للم يستطيعوا أن يجدوا في الفن ماهو حقيقي ، وماهو مستقل عن كل علم ، اضطروا لأن يتصوروا الفن والنقد بمثابة علوم ، السابق فيها أقل تقدماً حتما من الذي يعقبه » (المرجع السابق). في وسعنا أن نقيس كل شيء يفصل فكر بروست عن فكر الكثيرين من معاصريه من أصحاب النظريات في الأدب الذين شاركوه ازدراءه بمؤلف «أحاديث الاثنين» - Lundis ولكن ليم مثله ، ارتياباً في الفلسفة بنوع خاص.

غير أن هذا ليس هو الديل الوحيد على الاعتدان التسبي الذي ذكرناه آنفا القضية التي يثيرها بروست ضد سنت بيف ، فبعد أن عاب بروست على سنت بيف ، بالعبارات التي رأيناها ، عب عليه آنه آمن بالقيمة التفسيرية للمبيرة، ويحت بنفسه عن تفسير للسطحية التي يتعيها على الفكرة التي كومها سنت بيف لنفسه عن الأنب ، وبخاصة في «استقانته من ونظيفة مدير مخازن مازاران » (ص٥٢) . ومن المثير أن نرى بروست ينسب إلى هذا الحدث صباع أوقات الفراغ اللازمة لتفكير أكثر عمقاً من الالتجاء المحتوم إلى الصحافة ، وهي مهنة سريعة الزوال كما يعرفها بالتجربة . والمثير أكثر من ذلك أن نقرأ هذا المشهد الخيالي الذي لايلبث فيه مؤلف «أحاديث الاثنين» أن يجتمع بزميله في المستقبل ، المشترك في تحرير صفحة الحوادث في جريدتي فيغارو ، وجولوا. وجولوا. المستقبل ، المشترك في تحرير صفحة الحوادث في جريدتي فيغارو ، وجولوا. الساعة التي لم يزل ضوء النهار فيها خافتاً على الستائر المقفلة ، فتح صحيفة «الدستوري» Le Constitutional ، واثنابه شعور في اللحظة نفسها بأن الكلمات التي اختارها جليت في كشير من حجرات باريس نبأ الأفكار المشرقة التي وجدها ، وأثارت لدى الكثيرين الاعجاب الذي يستشعره ذلك الذي شهد في التي وجدها ، وأثارت لدى الكثيرين الاعجاب الذي يستشعره ذلك الذي شهد في

نفسه موك فكرة أفضل من الأفكار التي قرأها لدى الآخرين ، فكرة تجلّت لله يكلّ مافيها من قورة ، وبكل تفاصيلها التي لم يلحظها أولا ، في وضح النهار، ومع ظلال داعبها بكل حب وحنان» (ص٢٣٦) .

كل ذلك يشكل جزءاً من كتاب يقترض أنه يتفيا الهجوم على سنت بيف ؛ وهذه المسفحات ليست استثنائية . وفي مجموعة من الأفكار المختلفة بعض الشيء يبدأ بروست العرض الذي كرسه للأخطاء في حكم سنت بيف على بلزاك، فيذكر فقرتين من كتاب حرره بلزاك لاخته (ص٣٦٣) وهو الذي يتهكم كما رأينا على المنهاج الذي يتمثل في «مقارئة الرسائل بعضها ببعض » .

وفي هذا الخصوص ، كان الخطاب مرسلاً إلى عدام سورفييه التي أشار منت بيف في احدى مقائيه اللتين ذكرناهما آنفا في «أحاديث الاثنين الجديدة » إلى أنها تشبه أخيها (ص ١٩) ، غير أن مايثير اندهسة أكثر من هذه الصدقة الغربية هو رؤية بروست يستخدم هذا الفتطاب باعتباره وثيقة تنتمي إلى الحياة الخاصة بالرواتي ليغمس بعض سيمات والمستسباك Rastignac وفساتدنيس الخاصة بالرواتي ليغمس بعض سيمات والمستسباك وإنها انتساعل كيف نجح بروست في انتوفيق بين تجربته انعملية ونظريته ، لو أثم بنجاح مشروع كتابه عن سنت بيف ، بل نتساعل ايضا عنا إذا كان الاستحالة هذا التوفيق أثرها بنوع مافي تخليه عن هذا العشروع . والواقع أنه ليس من العسير أن نقتطف في الصفحات التي وصلت إلينا وفرة من الأمثلة التي يملك فيها بروست مثلما يملك تلميذ مطبع للذاك الذي يرمي إلى الإطاحة به ، لدرجة أن الكثير من صفحات مؤنفه «نقض سنت بيف» تذكر كثيراً بأسلوب الاستاذ أكثر من المعارضة غير الارادية.

الحقيقة تبدو إذن أن مؤلف «نقض سنت بيف» لم يكن أسيراً لمبادئه الشخصية بقدر ماكان مؤلف «أحاديث الاثنين الجديدة » أسيراً لمبادئه حين كتب

كلمتي «حرية » و «فن» بحروف مائلة في العرض الذي قدّمه لمنهاج أراده أن يكون علمياً . و إذا كان حقيقياً أن الأغبياء لايتركون أسلوبهم حين يستقر لهم أسلوب ، فإنا نجد في هذا إثباتاً (لايجدي في الواقع) على أن كلاً منهما لاينتمي الى هذه الطائفة . وثمة مرس أخلاقي يهيب بنا إلا ترفيض الذكاء بصورة منهاجية لصالح القطرة أو البديهية ، على سبيل المثال ؛ وألا نرفض – من حيث المهدأ ~ المعيرة الخارجية لصالح البحث عن معر «الأنا» ، علينا الا ترفض سوى المناه ع التي تحظر هذا أو ذاك .

غير أن هناك الكثير مما يمكن قوله عما منع بروست من أن يطعن بشدة في سنت بيف ، كما كان يؤكد أحياتاً . ذلك لأنه يشترك معه في عقيدة أساسية ، هي قاعدة لسيرة أي كاتب ، وكانت تعتبر حتى فترة حديثة بمثابة حقيقة تمثل الفطرة السليمة : ذلك أن النص الأدبي هو العمل الذي أنتجه الكاتب .

حقاً ، يقترح بروست ، كما رأينا ، رواية فاصلة ومختلفة لهذه العقيدة، حين ينعي على سلفه ، على سبيل المثال أنه لم ير الهوة التي تفصل

الكاتب عن رجل المجتمع ، ولم يفهم أن ذاتية الكاتب (الأنا) لاتظهر إلاّ في كتبه (ص ٢٢٥) ، بعبارة أخرى لم يستطع أن يميز بين الذاتية الاجتماعية ، الخارجية بنوع ما (حرجل المجتمع») وبين «الذاتية - الأنا - الحقيقية » (ص ٢٢٥) التي هي «في أعماقنا » (ص ٢٢١) . وليس من شك في أن هذه التفرقة ليست جوهرية ، ولكن أليست هي أقل رسوخا من التفرقة التي تفصل بروست وسنت بيف معا عن المتنبئين الذين أعلنوا من ذلك الحين «موت المؤلف» ؟ ... وحتى إن كان منهاج سنت بيف ، في رأي بروست ، عاجزا عن أن يستثير هذه «الأنا» الثانية ، وهي الوحيدة التي لها أهمية في الأدب ، لأن هذا المنهاج لايملك أية سيطرة عليها ، فإن ذلك لايستتبع أن « الأنا الحقيقية» المنهاج لايملك أية سيطرة عليها ، فإن ذلك لايستتبع أن « الأنا الحقيقية» مقضي عليها بالإفلات نهائياً من الناقد الذي يسعى جاهداً للعثور عليها بوسائل أخرى . فالواقع أن عكس ذلك هو الصحيح ؛ فائاقد – كما يقول بروست – لأخرى . فالواقع أن عكس ذلك هو الصحيح ؛ فائاقد – كما يقول بروست – لايستطيع الكفة عن مواصلة المحت ، بل إن هذا هو واجبه :

«هذه الأمّا . إذا حاولنا أن نفهمها ، نستطيع فهما بأن نعيد خلقها في أعماق نفوسنا ، وليس مَمّة شيء يعفينا من بدّل هذا الجهد من صميم قلوبنا . هذه الحقيقة يجب علينا أن نشكلها بأكملها ...» (ص٢٢٣) .

وعلى ذلك فإن يروست ، في هذه المسطور التي لم تكتمل ، لايرفض سيرة الكاتب باعتبارها معارسة لاطائل وراءها ، ولكنه في الواقع يعين لها وظيفة جديدة ، أعلى (أو أدنى) من الوظيفة التي جعلها لها سنت بيف وأتباعه، ولكنها أيضاً وظيفة أدق ، وأهم ، وكذا أصعب .

إنها وظيفة أصعب ، ولكنها مستحيلة ، بشرط العدول عن منهاج سنت بيف وأن يستبدل به منهاج آخر يناسب الوظيفة الجديدة . فعلى أي اساس يتأتى لنا أن نأمل في النجاح في «إعادة خلقها في تفوسنا» ، هذه «الأما الحقيقية » الخاصنة بالكاتب ، إن لم يكن إعتباراً من دلالات نجدها ، لافي سيرته الطريفة، ولكن في مؤلفاته ، وهي الصدى الوحيد الموجود لهذه الأما الخفية ؟ هذا هو

مايؤكده بروست في الفقرة المذكورة أعلاه: « ذاتية الكاتب لانتجلَى إلا في كتبه (ص٢٢٠). إنها منهج ، ليس فقط غريباً عن مشروع سنت بيف ، ولكنها في رأيه منذ البداية متعارة التنفيذ . فهو في الواقع أول من أقر بأن منهاجه عديم الأقر على كتاب العصور القديمة لعسدم وجود وسائل كافية للملاحظة . فرجوعنا إلى الشخص ، وكتابه في أيدينا ، مستحيل في معظم الأحوال في ما يختص بالقدامي الحقيقيين ؛ أولنك الذين لالملك منهم سوى نصف تماثيل محطمة » (ص ١٥ - ١٦) .

هنا تنعكس القضية التي ينبني عليها منهاج السيرة الخاص بسنت بين والذي يصدر عن معرفة الإنسان حتى ينتهي إلى معرفة عمله ، معرفة أفضل ، ففي رأي "نقض سنت بيف " أنه ينبغي من الآن الانطلاق من معرفة العمل للوصول إلى معرفة المؤلف . إلا أن هذه المسيرة تؤكد من جهة أنها ضرورية (وليس تمنة شيء يعفينا من بذل هذا الجهد ...») . ومن جهة أخرى ، لم يلتي التحالف (أو المرزج) بين الأسان والعمل (أو بين العمل والإسان) تكذيبنا ، ولكنه تأكد وتقوى ، والتنائي الذي يشكله يعتبر دوما غير قابل للانقصام ؛ ووجود تقاليد السيرة الأدبية الطويلة العهد قائم على هذه المصادرة . وطالما ووجود تقاليد السيرة الأدبية الطويلة العهد قائم على هذه المصادرة . وطالما الكتابة في مبير الكتاب .

كذلك يستمر الناس في قراءة هذه السير ، حتى ولو لم تكن البواعث المؤثرة في القراءة - بسبب إنعكاس العلاقة بين الإنسان والعمل - هي دائماً البواعث السابقة نفسها . وقد ذكرنا أعلاه إزالة الغموض الذي يشوب شخصية المؤلف ، والتي تنتج كثيراً عن سيرته . إن «ليليا» Lelia لمبوروا تحدثنا عن المقامرات الغرامية لجورج صائد أكثر منا يحدثنا عنها كتابها «قصة حياتي » ؛ والأمر كذلك بشأن «حلمي ألأخير لك » لجان بورميسون Jean d'Ormesson بمقارنته بـ «مذكرات ماوراء القبر » لقباتوبريان ، والقراء إذ يعتزودون بالبحوث التاريخية التي يجريها كتاب السير ، يصيرون في وضع متميز يتيح

لهم التسمع على أبواب التاريخ ، بل والنظر في ثقوب أقفاله ، والشخصيات التي اجتهد الكتّاب في خلقها عن أنفسهم تخرج معنلة ، ومنكمشة . لقد تكشفت أسرارها وإذا تنزل من قواعدها ، يبدو لنا قوامها أقرب إلى قوامنا . ويعكس ماكانت تصبو إليه ، فإنها لم تنجح في حمل أسرارها منها إلى القبر .

إلا أن الأسرار تختلف . هناك أسرار لايبوح بها رجل إلى خادمه ، أو تبوح بها سيدة إلى وصيفتها ، وأسرار لايبوح بها ذلك أو تلك إلى كاهن الاعتراف أو طبيب الأمراض النفسية كذلك ، بالرجوع إلى مدوَّمة بروست ، فإن معرفة هذه الأسرار قد تؤدي بنا إلى رجل المجتمع ، أو سيدة المجتمع ، أو الكاتب . وتتوقف الصيغة الأساسية لكل سيرة أدبية على الجرعة النسبية الملامور التي تكشف عنها عند أي من هؤلاء . فالواقع ، كما رأينا في خصوص " تقض سنت بيف » ، من النادر أن يقتصر أي من هذه الكشوف على واهد فقط من المجالين . ولكن : كما رأينا تتنوع الصيفة غالباً تبعاً لاتجاه المسيرة التي يُدعى القارئ الاتفاذها بين حياة المؤلف وعمله . إنها تفرقة هاتة ، خاصة أن القارئ الذي لايضل طريقة بتأثر بها مدريعاً ، ويتعرف عليها لأنه يصادفها دوماً في مطالعاته الروائية ، والأشياء أقل اختلافاً بكثير عما قد يتبدى لنا في عالم الرواية حيث يمكن أن ينصب الاهتمام إما على سلوك الشخصيات الذي يؤدي إلى معرفتنا بهم - وهي عادة معرفة موجزة - وإما على التصولات الفجائية الغامضة التي تطرأ على هذه الشخصيات التي ما أن تتضح سماتها بسحر المؤلف الروائي حتى تتبح لنا فهما أفضل السلوكها: فهناك من جهة «الكونت دي مونت كريستو » و « تارتاران دوتارا سكون» و «أرسين لوبان»، و « ژاژي» ؛ ومن جهة أخرى «فابريس دل دونجو»و «فردريك مورو» ، و «سولان» ، «لول ف ، شتّابن » .

و إذا كانت هذه النخبة من الأمثلة تشير إلى أنه في زمن الرواية يمكن أن تتوافق الصيغتان في عصر بذاته ، إلا أن الأمر ليس كذلك دون شك في تاريخ السيرة الأدبية . فالروائع الأدبية الأولى قامت على أساس المصادرة بأن

١٨٨ – الآداب الأحبية ــ

حياة الكاتب تفضي إلى مؤلفاته ، كما توحي بذلك العناوين التي تحملها . هذه الروائع إذ تألفت قبل المسطور الأولى لسنت بيف (والخطوات الأولى لتين) بعدة منوات ، فإتها ترقى إلى عصر عودة الملكية (فرنسا من ١٨١٤ – ١٨٣٠) الذي يبدو – بالعودة إلى الماضي – أنه العصر الملاعم ، ليس فقط لهذا النمط الأدبي ، وإنما أيضاً للسمة التي يفضل أن يتبدى بها . ويكفي في هذا الصدد بيان بعض التواريخ ، وبعض العناوين . والأمر في كلّ الأحوال يتعلق بمؤلفات غزيرة ، تشغل أحياتاً أكثر من جزء واحد :

۱۸۲۱ : قصة حياة جان جاك روسو ومؤلفاته بقلم ف . دي موسيه باتي V.D. musset - Pathay

.C Walcke - nacr قصة حياة جان دو لافرنتين ومؤلفاته بقلم ١٨٢١ : قصة حياة جان دو لافرنتين ومؤلفاته بقلم نونشان ، وفساجينير المرافقاته بقلم نونشان ، وفساجينير لمرافقاته بقلم نونشان ، وفساجينير لمرافقاته بقلم نونشان ، وفساجينير لمرافقاته بقلم نونشان ، وفساجينير

المراه : قصة حبة موليير ومؤلفاته بقلم جول تاشيرو Jules . Tascherean

١٨٢١ : قصة حياة بيير كورنى ومؤنفاته بقلم تأشيرو نفسه .

وعلى العنس من ذلك ، لو حكمنا تبعاً لبعيض رواتع عصرنا الحاضر : «فلوبير» بقلم سارتر ، و «جيد» Gide بقلم «دليي» Delay ، و «بروست» بقلم بينتر Painter ، لانتابنا شعور بأن الوضع قد انقلب ، وأن هؤلاء (المؤلفين) لم يعودوا يشبهون من سيقوهم منذ قرن ونصف إلا من حيث أهميتهم ، وباختصار فإتهم يقلتون بلا قصاص من الانتقادات التي وجهها بروست إلى منهاج سنت بيف .

ثم إن هذا لا يضر في شيء النجاح الذي تواصل إحرازه السير الأدبية ذات القالب التاريخي التقليدي الغالب ، لأن التقرقة التي رأيناها ، والتي هي

واضحة كلّ الوضوح على المستوى التجريدي لا تؤدي حتماً ، على المستوى الواقعي إلى خط قاصل حقيقي ، ولعلنا تقول بأسلوب آخر ان في السبير الأكثر نجاحاً يتبين أن ما يسميه بروست «الهوة التي تفصل رجل المجتمع عن الكاتب» هي في الواقع هواة لا يتعذر عبورها ، بعكس ما قد توحيه إلينا هذه الصيغة ، ومع ذلك فيان هذه العملية تستازم بعض الجهد . فسر النجاح بتوقف على مطنبين : القدرة على القراءة في القلوب ، وكذا القراءة في الكتب ، وهي توليقة نادرة جداً ، على أننا قد نجدها كثيراً لدى الكتاب الذين ليسوا القادأ فحسب . والسبب في ذلك هو أيضاً المحبب الذي يجعل سير الكتّاب مختلفة أساساً عن سائر السور ، فهي وحدها التي تكون شخصياتها من المؤلفين ، مثل أولئك الذين يكتبونها . فالواقع أنه بخسلاف «فازارى» Vasari الذي كتب «حياة المصورين والنحاتين والمعماريين» و «ستندال» الذي كتب «حياة روسيني» أو «رومان رولان» Roman Rolland الذي كتب «حياة بيتهوفن» فإن أتفه كاتب بتولى كتابة سيرة «جيرمين دو ستائيل» أو «بيول فاليرى» يدرك أنه يشترك معهما ، بالإضافة إلى إنتمائها إلى الجنس البشرى ، في موهيتهما ، ألا وهي الكتابة . فهو يستخدم وسائلهما نفسها : كلمات وريشة ، ولو كاتت الريشة قلم حير جاف ، أو آلة كاتبة ، كاتب السير ، إن كان تابعاً أو ندأ لمن اعتزم أن يكتب سيرته ، فإنه يدرك أنه ينتمي إلى طائفته . وصواء أقام معه علاقة من التوقير والافتتان ، أو من الغيرة والكراهية - ويعلم كل إنسان أن هذه المشاعر هي أشكال محرفة من الإعجاب - وسواء كتب ، كما كتب لدى راسين «الأسطورة البراقة لجان راسين» ، أو كما كتب سارتر نقداً عنيفاً نفلوبير ، فإن الكتاب الذي يصدر بذلك يحمل سعة التكامل المهنى ينوع ما ، الذي يربط «كاتب السيرة» بـ «صاحب السيرة» لو كان ثنا أن تعير على هذا النحو.

وعلى ذلك فإن السيرة الأدبية تدين لهذه الخاصية ، المميزة والماتعة ، ليس فقط بأقد ديتها ، ولكن أيضاً بحيويتها المتواصلة التي تتجلّى بها . إنها نهج طبيعي لامفر منه يجمع بين مؤنفين برابطة عضوية تشكّل أساساً له . إن

، ١٩ – الآداب الأحنبية مس

كون الكثير من الكتّاب قد عقدوا العزم على تكريس موهبتهم وجزء من نشاطهم المهني لكتابة سيرة كتاب آخرين يمثل ظاهرة ، ليست فقط قابلة للتفسير ، ولكنها طبيعية ومتوقعة .

فمن حياة «ايزوب» للافونتين ، إلى «حياة جان راسين» لمورياك ، ومن «حياة سينيك» لديدرو ، إلى «حياة مونتيني » لجان بريفو ؛ ومن «حياة كورني» لفونتين ، إلى «حياة فولتير» لكوندورسيه ؛ ومن «حياة رونسار» لكلود بينيه إلى «الملهمين» لنرفال ، و إلى «لافونتين» لجيرودو ، و إلى «روسو » لقويمنهو ، و إلى «شاتوبريان » لجان دورميسون ، و إلى «فولتير» لروجيه بيريفييت ، يشهد تاريخنا في الأدب تواتر هذه الظاهرة ، ومالها من سمة طبيعية متوقعة .

في كلّ سير الكتاب التي ذكرناها هنا بلا ترتيب ، وفي سائر السير ذات الطبيعة نفسها ، والتي ترد على خاطر القارئ ، فإنه من المخاطرة ، بل ومن العسف محاولة الكشف عن النوايا الحقيقية لكتاب السير ، وإيضاح ما إذا كان الشخص المقصود «رجل المجتمع » أو «الكتاب» .

السبب في ذلك هو أن هذا النمط من التقرقة يرة تلقائياً إلى فكر القارئ أو الناقد ، وهو فكر تحليلي بطبيعته أكثر مما يرد إلى فكر المؤلف ، والأشك في الحقيقة أنه الامفر لكاتب ، حين يطرق الحياة الخاصنة لكاتب آخر ، ولو كان ذلك عن طريق الظروف التي عددها سنت بيف (الأسرة ، التعليم ، الصداقة ، الخ) . من أن يركز انتباهه في لحظة ما على السر الذي حدا بالآخر الأن يصير كاتبا مثله هو ؛ وسوف يجتذب فضوله ، إن عاجلاً أو آجالاً ، الظواهر الغامضة ، ظواهر الموهبة الأدبية والابداع ، وتستحت عنايته كلها ، سواء أعجب بما أنتجته هذه الظواهر ، كما في حالة «جينيه» لسارتر ، أو رفضها كما في كتابه «بودلير» .

والسبب الأخير ، وهو الأقل ظهوراً للتو واللحظة ، وبلاشك الأقدر على تعليل النجاح المتواصل الذي تحظى به سير الكتّاب لدى أولئك الذبن بكتبونها ،

والذين يقرأونها ، يرجع إلى غموض الموهية والابداع الأدبي . فالقارئ يفتتن بهذا الغموض كما يفتتن بكلّ ماهو غامض ، ويبدر له بصورة فطرية أن ذلك الذي تتاح له أحسن فرصة ، سواء ليخترق هذا الغموض ، أو على الأقل ا يستشعره ، وربما يجليه هو الكاتب الذي من ينفسه بتجريته . ولما كان القارئ فضلاً عن ذلك لايهتم بالسيرة التي تحكى له إلا الأنها سيرة مؤلف الكتب التي قرأها وأحبها ، فإن ذلك يستتبع أن كل مايتيح له أن يزيد فهمه للكيفية التي تشأت بها هذه الكتب بجنذبه ويتال رضاه . و إذا كنا ذكرنا أعلاه أن سيرة مصور ، أو مؤلف موسيقى - وبالأحرى «جترال» أو اميراطوره - لاتستند إلى المعطيات نفسها التي تستند إليها سيرة كاتب ، ولاتكتب بالأسلوب نفسه . وثمة مقارنة ، لكنها تافهة بعض الشيء ، تظهر إلى أي مدى تختلف سيرة كاتب مافى نظر القارئ عن سيرة أي شخص معروف بدرجة كافية لأن يهتم الجمهور بقصة حياته . و إذا رجعنا في ذلك إلى المجلات المتخصّصة في إنشاء التفاصيل الطريفة والجديدة لحياة عظماء العالم ، بدا لنا أن أولنك الذيان يفترض أن أسلوب معيشتهم له أهمية كبرى ندى الجمهور ، وهم أفراد الأسرة المالكة ، ونجوم الشاشة . والأبطال الرياضيون ، وكبار المجرمين والفتانين، وربما أقطاب السياسة والأعسال . وتجتهد أعمدة هذه المجلات في كثير من الأحيان أن تفاجئ هؤلاء «الغيلان المقدّسة» في حياتهم الخاصة ، وهم يسلكون سلوك الناس العاديين . وتؤكد الصور الفوتوغرافية المصاحبة للنبص هذا الإنطباع: فَثُّمَة أميرة ملكية تتتَّاعِب، وسفير يجول بكلبه لتزهته، وممثلة في حوض استجمام ، وأكاديمي في مطبخه . وهكذا فيإن هذه المجلات تشاطر المدير الأدبية في خصيصة مشتركة ؛ ذلك أنها تتملَّق الغرائز الأقل قبولاً لدى قرائها الذين يميلون بعض الشيء إلى التلصص ، والمزهوين قليلا ، ويحبون مباغتة العظماء في أوضاع غير ملائمة تهبط بهم إلى مستوى عادي . وانكماش ضعيفي الشخصية ، كما ذكرنا من قبل ، كثيراً مايكون إحدى نتائج سير الكتَّابِ . غير إن هذا - بعكس حالبة المجلات التي ذكرتاها آنفاً -- ليس هو

مايجذب القارئ أولاً ، حتى وإن كان ميالاً لأن يتأنذ بقراءة السيرة . إن مايؤك مقدما إهتمامه بالشخصية التي يقرآ سيرتها هو كتب هذه الشخصية التي صبعت شهرتها . وبسبب وجود هذه الكتب ، يفتح القارئ الكتاب الآخر الذي يحدثه ، لاعن هذه الكتب ، ولكن عمن ألفها . وحتى إذا كانت غالبية مصير الكتاب التي تغرق السوق في الوقت الحاضر لاتدعي أنها مفسرة بالمعنى الذي يقصده منهاج سنت بيف ، بل وأكثر من ذلك منهاج «تين» وأتباعه الذيبن يستخدمون صيفة «تاريخ حياة (فلان) وأعماله» فإن العلاقة المحسوسة بين حياة الكاتب وعمله لم تزل عاملاً باتاً في موقف الجمهور من هذه الأعمال ، ومن ثم في استمرار تجاحها عنده . إن شغف الجمهور بالسير بوجه عام يعزوه الناشرون المبتهجون إلى مينه للقراءة التاريخية . إلا أن ذلك ، وللأسباب التي رأيناها للتق ، لأنه مغرم أيضاً بالأدب ، ومن ثم يوني سير الكتاب بنوع خاص الشعور نفسه . ولابد أن من يكره الأدب لايستمتع بقراءة المبير .

وعلى ذلك فإن انتزاع بين أنصار المنهاج الذي يقال أنه منهاج المبير في الدراسات الأدبية ، وبين خصومه ، هو تزاع كاذب . وأبطال هذا النزاع الذي كان بمثابة نقطة بداية لهذه التأملات يقوم دون شك على أسماس من سوء فهم يماثل سوء الفهم الذي أذى في المجال السياسي إلى الفاء «عبادة الفرد» يماثل سوء الفهم الذي أذى إليها هذا المنهاج ، وتلك العبادة ، المشهورة . وتفسير التجاوزات التي أذى إليها هذا المنهاج ، وتلك العبادة ، الحظر الذي أعلن ضذهما . وقد انتهى التطرف الذي صاحب هذا الحظر في المحالين المالتين إلى رفع هذا الحظر . غير ان هذا الرفع لم يعقبه في كلا المجالين الرجوع إلى الماضي . والسير الأدبية في وقتنا الحاضر لم تعد شبيهة بالسير الأدبية التي كانت شائعة في عهد شارل العاشر ، ولموي فيليب ، كما أن الروايات الحديثة لاتشبه روايات بلزاك أو جورج صائد . فضلاً عن فلك ، الروايات الخابة الروايات الدياة الروايات الدينة المناهم حين لاتحمل السير الأدبية وحتى إذا لم تحمل الطابع «الروائي» . وبعبارة أخرى حين لاتحمل السير الأدبية عنوانا من نوع «الحياة الرومانسية (أو الحافلة بالمغامرات) » وحين لاتتمي عنوانا من نوع «الحياة الرومانسية (أو الحافلة بالمغامرات) » وحين تقدم في الى مجموعة تحمل مثلاً اسم «سعيرة الشخصيات العظيمة» ، وحين تقدم في

شكل قصص مصورة ، فإنها تستند في هذه الأحوال إلى حلم شبيه بالجلم الذي تغذيه الرواية : الالتجاء إلى خدعة غير ملائمة ، ألا وهي الكلمة المكتوبة من أجل إعادة خلق النجربة المعاشة ، أو الايهام بذلك . إنها طموح نبيل ، ومفرط ، لايقاوم ، ولايتحقق في آن واحد ، ولكنه ليس من قبيل العبث أو التفاهة أو السخف . كاتب المديرة والروائي ، بخلاف سيسيفوس (سيزيف) التفاهة أو السخف . كاتب المديرة والروائي ، بخلاف سيسيفوس (سيزيف) البحث عن طرق جديدة للوصول إلى هدف يعرفان أو يخنمان أنه بعيد عن البحث عن طرق جديدة للوصول إلى هدف يعرفان أو يخنمان أنه بعيد عن متناولهما . السيرة الأدبية والرواية ، وهما نوعان مرنان قابلان للتكيف المينوقفان عن القول حسب التغير في الأذواق والتطور في الثقافات . البقاء هو أيضاً بقاء .

ولم تكتب «حياة المركيز دي ساد» لجيليرت ليلي ، ولا «شباب اندريه جيد» لجان دلييه على نموذح «قصنة فنيلون» لكرديدال دو بوسيه ، مثلهما في جزئين كبيرين ، ولا على نموذج «حياة السيد موليير » بقلم جريمارست ، أو «ثكريات» لأكسيتوفون .

إن المؤلفين الذين يمثلون اليوم بتأنق شديد تقاليد «سير الكتّاب» الطويلة العهد هم أولنك الذين يختلفون في ذلك عن أسلافهم ، لالحاجة جوفاء للظهور والتميز، ولا لاهتمام ساذج بحداثة مزعومة ، ولكن لأن ضرورة مواءمة أعمالهم بثقافتهم وثقافة قرائهم قد فرضت عليهم بمثابة شرط طبيعي . وعلى ذلك فهم لايكفون عن تجديد النهج ، واجتذاب جمهور جديد ، وضمان بقائه . وعلى ذلك فالسير الأدبية نيست مهددة بالقناء باتعدام الحيوية ، وبالاختناق ، أو لعدم وجود مؤلفين أو قراء ، مثلها في ذلك مثل الرواية ، رغم المراثي انتى تعلن من وقت لآخر عن مآتمها المسبقة .

المحد رامج 18 المحد رامج 18 لا يتاثير 1800

فاطمة المحسن تجربة معد الحميدين الشعرية

توفر الاعمال الشعرية لسعد الحميدين الصادرة عن دار المدى، فرصة الاطلاع على تجربة لأحد رواد مرحلة التحول الجذري في الشعرية السعودية فهذا البلد الذي مازال شعراء الفرون الوسطى وسدنة الكلام طيه بملكون سلطة باترة وسطوة أبوية، برزت فيه مجموعة من المغامرين مي مبدان الشعر الحر خلال ستينات القرن المنصرم، وتطورت قدراتهم بعد عقد رغم ما واجهره من عوائق غير أن اللافت في هذه التجربة تمكّن صناعها من التوصل الى مستوى من الاداء لايش عن مستوى شعراء البلدان العربية الاحرى الدين عطوا بإهتمام البقد عي حين لم يدرج شعر البلدان العربية الاحرى الدين عطوا بإهتمام البقد عي حين لم يدرج شعر هؤلاء ضمن الدراسات التصميفية لتبعر السميدات العربي

سعد الحميدين الذي بدأ النشر في الصحافة مع محموعة من أقرائه، هو أول من أصدر ديوننا في هذا النوع من الشعر داخل السعودية العام ١٩٧٨. والمعاين اليوم لهذه التجربة لايجدها على مبعدة من تجارب التمرد الستينية في العالم العربي، غير أن الأهم فيها يشير الى نوع من التحدي الذي يتسم بخصوصية محلية، تتارش الاعراف الادبية والقيم العتوارثة في أكثر البلدان العربية صرامة مع الجديد

نشاط الجميدين لم يقتصر على الشعر الصادم المتحدي للأعراف، بلكان من الفاعلين في الصحافة الأدبية وكان مبادرا الى انشاء الملاحق التي ثهتم بالكتابة الجديدة، كما يذكر الغذامي في تقديم مجموعته الشعرية ولعل فاعليته الادبية، طغت على سمعته الشعرية أو نافستها، وهي مسألة ترتبط بتوجه الادباء الذين أخذوا الشعر على محمل الرسالة

التي ينبغي ان تخترق حُجب العزلة وسلطة الافكار العورونة

بقي الادب السعودي والشعر على وجه الخصوص خلال ستينات وسبعينات القرن العشرين، يعاني من عزلة عربية على رغم حدو صنّاعه تجارب التجديد والحداثة في العالم العربي في وقت مبكر وبشر بعضهم في الصحافة العربية، غير انهم لم ينافسوا الشعراء العرب في الدوريات التي صدرت ببيروت، كما أن الفكرة الراسخة عن ثقافة المملكة التي تتميز بطابعها الديني، ساعدت على ترسيخ هذه العرلة

الكثير من القراء العرب في تلك الفترة لم تكل لديهم معرفة بالثقافة داخل السعوبية، وطعت على ذهنهم صورة تؤكد طابعها المحافظ وانكفاها على الماضي وشيوع القصيدة الشعبية التي تعززت مكانتها في الحزيرة العربية عبوما العوامل محتلفة، منها طبيعة الثقافة الصحراوية، وهي ثقافة شعاعية كما يغول الثاقد سعد البارعي في كتابه تقافة الصحراء، ولما كانت طبيعة الحلاف حول هوية التقافة في الجزيرة العربية، سواء كانت صحراوية أو لاتصمر الاحزءا من ثقافة الصحراء، فإن الطابع الشفاعي من بين مميراتها الإساسية وفي الطن أن هماك عاملا اخر مكن الشعر الشعبي من الانتشار، وهو قدرته على التعبير عن هوية محلية مرنة متحركة بين الناس، بدل الهوية المتجهمة للقريص العربي الذي ارتبط بالدين وتقاليده وغاياته، على هذا اصبح الشعر الشعبي تقليدا محليا بل مناطقيا، بمعنى إختلاف لغته من منطقة عن الخرى، ما ساعد على مكوئه في حدود جغرافية مقننة

ثلك العوامل التي أدت ألى عزلة الادب السعودي وصولا ألى التسعينيات من القرن المنصوم، وقف مقابلها تجاهل عربي لهذا الأدب بسبب غيابه عن النشر في الصحافة الفاعلة ومع أن هناك من نشر خارج بلده وبينهم محمد الفهد العيسى الذي صدرت له مطولة بهذا اللون في ١٩٦١ طبعت في دار العلم للملايين، غير أن أكثر الذين ساهموا فيه

وبينهم عبد الرحمن المنصور وناصر بو حميد الصرفوا الى ميادين اخرى في الكتابة. الأدب السعودي لم يعرف عدا الاسماء البارزة في الخارج الذين وجدوا فسلمة من الحرية خارج مكانهم الاول مثل عبدالله الفسيمي وعبد الرحمن منيف.

في السنوات الاخيرة، بعد ان إشتد ساعد التجديد في هذا الارب وكثر كتاب الرواية والباحثين في ميادين النقد والفكر السياسي، بقيت حصة الشعراء الأقل في التداول عربيا كما إرتبطت هذه العرلة باسطورة الادب النقطي، فكانت الدراسات عن بعض المبرزين ثدرج في باب التعلق ويعضبها هذا يتسم بهذا الجانب، ومن هنا بدت مفامرة الكتابة عن سعد الحميدين تحمل بعض أوجه هذا التوجس الذي ذهبت ضحيته الكثير من التجارب المهمة، في حين حطي شعراء في الحليج أقل منهم باهتمام بالغ ظهر سعد الحميدين عستكملا نشاط محموعة من الشعراء بينهم الحميدين، ثم برر بعدهم عند من الشعراء في مقدمتهم علي الدميني الذي الحميدين، ثم برر بعدهم عند من الشعراء في مقدمتهم علي الدميني الذي كتب الرواية، وكل من عرف كتاباته يشعر بالصدافة والالفة مع قصائده التي تضيح بحزن رومانسي شفيف. ثم فوزية أبو خالد التي كتبت قصيدة النساء اللواتي كتبن على هذا المنوال

في تقدع بدايات النصوص التي خرجت عن تقاليد كتابة القريض، توفر مجموعة سعد الحميدين الشعرية فرصة لمن اراد قراءة مرحلة التحول في المشهد الشعري السعودي، لا لجهة تبدل أغراضه، بل في طرق الاعراب عن هذا التجديد، وهي طرق محفوفة بالمخاطر، في جو يعبق الى اليوم برائحة التحريم والتجريم

سعد الحميدين تحصن باللغة التي تغلت عبر الفموس والإبهام من المحاسبة، مثلما حاول أن يجد فيها مادة للمباكدة وتحدى الصحاب، فهو

يثلاعب في منطق القول وطريقة الاعراب حتى يكاد تحديه يكسر الكثير من القواعد البلاغية والنصوية المقوفة في بعض شعره يعمد الى الأخذ بالجملة المضطربة التي تخلط الازمنة والضمائر وتخرجها عن سياق المعنى، ولطالما اشتكى نقاده من هذا الغموض، بيد ان شعره كله لايؤخذ بهذه الجريرة، فلا يصحب على القاري، ان يفهم تلك السخرية المريرة التحديات التي يجابه بها التحديات التي تطهر في شعره، وتحدد نرح إبلاعه

الشعر هذا يتولى وظائف مزدوجة، فهو يتحرك في فضاء محقوف بالمخاطر، فالثقافة الدينية التي تشكل هوية المجتمع السعودي، هي ثقافة لغة من حيث هي ثوابت تأويلية لاتقبل الدحض. ولعل مهمة الشغل داخل القصيدة يكتسب قدرا من الرعي بنوع التأثير على الديمومة المتماسكة لهذا الحقل، لذا بمندررنا الامساك بأبرر حصيصة لقمبيدة الحميدين، وهي إنطواء لغتها على سحرية خفية، محطامها لايتلس الرمص والثورة، بل هو يتضمن سحرية تقلهر بين سطور القصيدة، وفي ثنايا اللغة المتوترة والاستعارات الصادمة، والدحث عن القدم والعورات كي يستعين بها في هجائه المصمر وفي الافادة من الاعامي والامثال والحكم والبحور الشعبية، يحاول الحميدين اللعب داخل الموروث الشعبي والإخلال بحدود القصل بين الجد والهزل.

في العام ١٩٦٩ يكتب قصيدة عنوانها "جوفة الزار" ويستخدم فيها الاغنية الشعبية في اطلالات سريعة على صور تنبثق وتنطفي، لمحموعة من السمار الذين يدورون حول انفسهم، والسمار تورية لكائمات تعيش في عالم مغلق:

((يُميدُّ . يُميد .. في حمى انتعاشاته تعثَّر في خطاه وأرسل الصبيحة: "الا يطول ماجيت سار في حراويك عجل وأخاف القمر يطهر عليه' ودار ودار حتى شلت الجركة تداعى مثل بيت شيدت اركانه من رمل.))

وتضمين الاغنية التي تعبي البقاء أو المكون في الظلام، هي من بين محاولات الشاعر تعزيز الطابع المحلي لقصيدته، أو شفاهيتها حسب تعبير البازعي الذي يرى بأن الثقافة الشعاهية بقبت سائدة الى ما بعد السبعينيات في الجزيرة العربية. غير أن القصيدة، من جهة أحرى، ترتب قولها كي تتوجه إلى مخاطب يصلها به موروث وذاكرة، يتعين تجاوزهما أر نقضهما هذا النص الذي كتب في وقت مبكر من تجربة الحميدين، يرسم صورة المغني في ترادف بين صوته وحركته الجسدية، وهو هنا شديد الانتباه إلى بناء مشهده الدرامي المتكون من واصف وجرفات أو رواحل تمر أمام باطرية بما يشبه العلم المتقون من واصف وجرفات أو رواحل تمر أمام باطرية بما يشبه العلم المتقطع ((تلكا موكب السمار فأمتدت يد الصمت / وبين شهد خائر/ وأهات الهوى العاثر/ تمنطق فأمتدت يد الصمت / وبين شهد خائر/ وأهات الهوى العاثر/ تمنطق فأمتدت يد الصمت / وبين شهد خائر/ وأهات الهوى العاثر/ تمنطق فأمتدت يد الصمت / وبين شهد خائر/ وأهات الهوى العاثر/ تمنطق

الصورة تعمل مي السخرية من أهم مفردات الثقافة الصحراوية، فالحادي أو الحدودة عبوال عباء الصحراء، ودرجة الانحراف تتكون في قلب وطيفة المعني، فبدل أن تؤدي كلمات مثل التنهدات والهوى الى خلق أجراء المصاحبة الرومانسية، يظهر استكمال المعنى وكانه يتعمد حرف القاعدة، فعندما يلصق بالحادي مفردة دالة "تمنطق" وبالتنهد الخائر والهوى العائر "يكون قد عبث باسترسال المعنى أو حرفه.

التمرد الذي يتلبس منطقا ساخرا هو من الاساليب التي داب عليها الشعر الحديث، ولكن هناك ما يدفع الى الاعتقاد بأن مواضيع الشعر ذاتها عند شاعر مثل الحميدين، تكتسب منحى يختلف عما نسميه الهم الوجودي عند شعراء التجديد العرب. أنه على صلة بمشكلات يومية، فمواضيع الحب واليأس على سبيل المثال، تصبح وسيلة من وسائل الإقصاح عن هوية ثقافية تضع الحد بين عالمين، عالم القرون الوسطى

وعالم حديث ببدو الوعي به ومعايشته محض عذاب يومي.

في العام ١٩٧٦ يكتب الشاعر نصبا عنوانه 'القول المقطوع وحكاية الأمس' وهو مرثية حب لايلجا فيها الى آي لبس في الكلام، ولكن مرارة اليأس تتغلب على قول الحب، لأن الحب يبدو مدخلا للاعراب عن تناعد يفصل عالم المراة عن الرجل، وهو يحيل مادته الى ماهو ابعد من شكوى الافتراق بين المحبين، فهو يتمعن في الوجود المزيف للعلاقات ذاتها

((اتقول انستي سلاما باخروج الأمس من رحم الاسابيع التي كانت محملة بأهات الحزاني الواهمين على دروب الحب جوقات تُصفِق تارةً.

أوتستريع.))

الحركة في الجملة طفوسية مثاما هي حال القصيدة التي تعتمد درجة عالية من الغنائية والرومانسية المحملة بموسيقى للتراتير، وهذه هي استعاضة الشعر الحر عن القامية المكتملة كما أن فائلها أو صموت المتكلم فيها يتوجه التي إمراة تريل كل ربية مي قولها عن الحب أقطعت جهيزة كل قول "، غير أن المفولة الإساسية تعتمد عنصرا مهما عي مفارقة التضاد بين قول المرأة وكلام الرجل، فهي هنا تحيلها التي حاضنة نقف خلف المشهد الذي يطل منه الحبيبان.

((لهفي عليك، جنتك حاملا زادي على كتفي فهل، ستزغردين في عرسي.. اراك خانسة سوى رمشين من عينيك رفا ذاهلين..))

المتغير في النص هو ماحاول القائل ان يحذفه من هاجس وحود الاخرين

((أت اليك، وقبل أن تمتد شموك مثل جدّع يابس . كفُّ محدية الأصابع تخدش الوجه الطري، تحيله نتفا من الامشاج)) قول الحي هنا هو التحدي، كما أن طريقة الإعراب عنه تشتبك مع حالة من الضعف يستشعرها عند المراة التي تستطيع بقولها الافحام في اللغة الرد، ولكنها صامئة لاتملك الرد رهذه الثيمة ليست جديدة في اللغة الرومانسية، ولكن المهارة في الاعراب عنها تذكر بتجارب مهمة في الشعر العربي الحديث، شعر مابعد السياب وسعدي يوسف، وان بدت في القصيدة بعض بنوة للأخير في مقطع من مقاطعها

في العام ١٩٧١ يكتب الحميدين عن جدار وهمي، هو من بين الرموز التي ينوع فيها على المعاني والموسيقي معا، وقيه يملك زمام قصيدة مقتصدة شديدة الدلالة في تمردها على طقوس الحياة المؤبدة في الجزيرة العربية، ويضمن فيها نثارا من نصوص تستكمل المعنى المكثف في اشارات جد دقيقة

((في كل يوم

القعى وراء السور أرقب بابه

عيناي فانوسان في كهف بسعيق

اذناي تلنقطان. اصداء الداء

قلبى يدق ، يدق

لكن الجدار

يمتد قدامي كشعشون الازل...

((أقعد فديتك

حرك المجداف

' قد.. لايسلم الشرف الرفيع'))

كل الافعال في هذه القصيدة تدور حول الزمن، فدلالة الزمن تشير اليها الحركة الجسدية للمتكلم وهو في حالة ترقب قلق ينقله من فعل الى أخر، "أذناي تلنقطان" قلبي يدق" "أفعي ورأه السور". . الح، اي ان الصور المثلاحقة للوجود المرئي تجسد الصاضر، ولكن الصوت يعلن عجره أمام صمت الابدية الماثل أمامه على هيئة جدار أو سور عتيق، اي

ان التناظر بين الحركة والسكون، يولد طلاقة مجازية في التحرك بين المعنى القريب والبعيد، فضمير المتكلم الذي يصف النفس في انتظارها أقعي وراء السور، أرقب بابه أن تتحول الي تركيب نصبي يصبط العلاقة بين أطراف الحركة كي تشخص مستويات مزدوجة للصورة الواحدة فعندما بقول أيمتد قدامي كشمشون الازل يستطيع عي اقتصاد الحملة أن يجمع دلالة الكلمة أشمشون التي تضمر التهديد حين بعلك أمحاء الدان والاعداء معا، ثم متغير تلك الكلمة في "الازل"، أي أن الحركة والثبات لاتنحصر في الاشارة الكلية لتتابع الصورة، بل في الاشارات الجزئية الكامنة داخلها وكذا الحال في جملة أعيناي فانوسان في كهف سحيق" أنها استعارة ثبدو مباشرة، ولكن فهم قرينتها البعيدة تعتمد الابقاء على قيمة التراسل في دلالة الحينة التي تدور حولها كل الافعال

يستخدم الشاعر كل رمور المادية في نصبه هذا، الشبح والربابة والنرجيلة والبن ودلال القهوة وابقاع الاعامي ونسسانها، ليصل في النهاية الى امتزاج صوت الأنا الساخرة مع كل مايره صد

((عيداي تخترقان أعوار الكهوف / وأصبح سمعي / وأمتطي النخام.. / اقعده العسير / "باليل.. يا ليلاه" / لحن من المجرور" أنغام من المسحوب" / يحدوها "الهجيئي" الرتيب. / وأنا أعب القهوة الصغراء / امتص أنفاسا من النرجيلة الكسلى / وأصطاد الهباب.)).

لابد أن يكون الشاعر في عشرينياته عندما كتب هذه القصيدة التي توازي في مستواها الكثير من القصائد العربية التي إشتهرت في عترته، ولكن إمتيازها يكمن في ندرة الصوت النابذة لطفوس الحياة الرتبية، تلك التي يتغنى بها ويواسطتها شعراء بلده.

النصوص التي ترد في مجموعته الشعرية تشير الى صفاء ووضوح في شعره الاول، ومنها قصيدة عنوانها 'من أبجدية الايام الآتية' ١٩٦٨

و'اطار بلا صورة' ١٩٧٠ وفيها يكتب المميدين الشاب عن سيزيف ومسخرته و'عيون ميدورا' راكشك المحطة في إنتساب واضح الى اجواء قصائد الشعر الحر التي شاعت وتم تداولها، غير انه يستطيع الاحتفاظ بخصوصية قوله، عندما يختلط لديه شعر اليلس بهجاء المكان، والبيئة التي يملك معها شيفرات خاصة.

قصائد الحب السبعينية تظهر لعسات من شعر نزار قباني، وهي تستخدم هنا لقلب المفاهيم المؤبدة في ذاكرة الصحراء ((دلقت محابري ، / مزقت أوراقي.. / لان العشق في ذاتي / تقرفص في الكهوف يراجع الذكرى)) الشاعر منتبه الى توظيف موضوع الحب في استحالة تحققه، وهي استحالة تعود الى داكرة الوصف التي تحققها اللغة الجاهرة عالمراة في هذه القصيدة لاهد ال تكول علة والرجل فارسها المغوار، في تهكم بطر من قصائده الاولى معدرا عر رفض لقيم القبيلة، المغوار، في تهكم بطر من قصائدة الاولى معدرا عر رفض لقيم القبيلة، في حين يستحدم محابلوه رمز عشرة في الحديث عن الخبية والانتصار في الحرب لاتحتري اعماله المنتفاة حماسا يزحج ما يسمى الحس الوطني أو القرمي، سوى قصيدة عن النكسة، ثندر على درجة من الصعف عنوانها "إبتعد عنها ودعني"

ان سخريته على إمتداد شغله، تنسخ كل هناف يمكن ان يتشكل في منطويات نصبه فالعادات البالية والحياة الراكدة تصبح في مرمى سهامه مثلما تدخل في مبهمات التشابك مع استعارات ومجارات يصعب فك شيفراتها.

قصيبته 'مرجان' التي كتبها العام ١٩٩٥ تلخص تجربة الوضوح السردي لديه، بعد أن إمتدت ثلاثة عقود، وهي بموضوعها الانساني الذي ينتبع ومضات من غربة عبد حبشي، ينتقل من التهكم الى التعاطف والإدانة لمستعبدي الرجل. فهذا النموذج الذي يختزن الرعود والبروق في أعطافه، هو كائن مهجّن لايعرف له متعة عدا الرقص في العيد

((العبد الحبشي الأسود/ يبرق في ليلة عبد مع أول مدفع / ينطق بشيرا بالعبد / يأتي مرجان.. / مشعاب في يمناه / وعلى الخصر حرام الاظلاف / شُدّ كقفل أبدي / يعد الخطوة . والأخرى / والجسم يروج بأنغام الطنبرة المحزومة.. / كش كش/ كش. كش . / ك ش/ بانغام الطبرة المحزومة.. / كش كش/ كش. كش . / ك ش/ باسيدي والعبد جانا / ياسيدي وابغي الغبادا/ ياسيدي مقطعً جديد).)).

الحركة هذا علامة للفاعل الاساسي وهوية له، فمرجان الافريقي، يتحرك بين الناس معلنا عن ذاته، وصبورته تتشكل على مستوى الوصف الحسي الدقيق لكائن معزول غريب عن البيئة، وهناك لبس في رقصه الذي يبعث الفرح بين الاطفال والناس، فهو اقرب الى طقس يغيب فيه الراقص عن وعيه أو يعود الى دانه المدانية الاولى العروص الصامنة للجسد او لغته الإيمانية يتوصل البها القاري، عدر النفية التعبيرية للقصيدة، وهي تساهم في احداث المحوة بين العطل وحمهوره. عديناهيكية القصيدة تتبدى في الايقاعات الصونية التي تصمط التحول بين مرح المعهور المنفرج، وعذاب وعربة العبد، ويصل القائل الى الذروة عبدما ينطق الرجل بأغنية الجمهور ذاته محرفا اباها في تغريبة لفظها الافريقي الرجل بأغنية الجمهور ذاته محرفا اباها في تغريبة لفظها الافريقي ويسم أويسم غيوطساطعة.. / من أعلى الفرديي / لحرف الذتن. / أنهار من عرق مالح.. / تتقاطر فوق الصدر / وفوق البطن / مرجان يهز أ / والطفل يهز ً / والطفل يهز ً / والطفل يهز ً / والطفلة تهتف جذلانة نجانا العيد / ياسيدي والعيد جانا ".).

ومع أن القصيدة لاتحافظ على مسترى زخمها الاول عندما تتحول في النهاية الى مرتبة للفقر وصراح الطبقات، غير أن الجزء الأكبر فيها يضيف الى رصيد الشاعر منجزا مهما.

هذه القصيدة تستكمل مجموعة قصائد ترددك بين الصعود والهبوط

في مستويات نصبه، فهناك قصائد نبدو أضعف من أن يكتبها شاعر مثله، ويبدو تمسكه بموسيقى التفعيلة من بين العوائق التي لم يجد حلا لها سوى الرضوخ الى المفردات الجاهرة والمترادفات التي غادرها الشعر منذ زمن طويل كأن يقول: ((غير مجد، / أن تسيري ياخطي النشء / ويازهر الاماني / نحو ما سُمّي بتصحيح المسار) فهناك نثرية وتقريرية تبرز في هذا القول الذي أراد الشاعر أن يحشره ضمن موسيقي التفعيلة، فزاد من ورطة تصنعه وفي قصيدة يهديها الى محمود حسن اسماعيل يقول: ((يجمع الشتات تحت ظل سدرة الهناء / فيصبح الغناء / كالماء . والهواء / إنسانيا في عالم الدهاء / لابد من أن يحضن العناء)) الحلل في البيت الشعري ببرز على نحو واصبح في صوره الضعيفة وفي إصراره على ثرادف الهمزة في عرى ابقاعها المبسط

بقي الصعيدين شديد الاعتمام بالنجريب حتى بعد أن جاور مراحل تجارية الاولى بما يقارب الربع قرن، وتجارب الايقاع في القصيدة تستهوية مشما تستهوية الصورة المحجوبة المتوارية خلف أحاجيها، وفي في العالب تعرب عن مراح بستنطن التوثر ويصمر درجة عالية من الاحتماس بالحذلان والبائي

في قصيدته 'رسالة من إحتضار العدم' تنتهي حدود نصه الاول ليدخل لعبة الربطبين الكلمات وايقاعاتها للخفية، فهو يقترب من قصيدة النثر السردية مستخدما المدور في استطرادات تحاول خلق متوالية تتولد فيها الافعال والصور وقدر ما يتبعثر وضوح الصور، قدر ما يترابط إسترسالها العقوي انها عملية يبدو التكرار الموسيقي فيها منوط بفهم لعبة التواتر في الفقرة التي تتلاحق جملها وتتشابك، وتؤدي الواحدة فيها الى الاخرى،

(الممرات التي تجري بها من كل أفات عريفات الاصول الضاربات/ الردع اللائي يشحذن الذهن كي يجتّز ما قدّ يتنامى رافع الراس طويل/

العُنق المعطوط كالنهر المسجى في بطان الغابة الصلعاء ختمها في الظرف إبهام، غامض كالوقت خدران على رتل الوريقات، التقاويم التي أخنى عليها في الاضابير ربيع قد جرى من خلفه الف خريف) يحتاح النعوذج الشعري هنا الاستعرار لان الشاعر الفي مسافة المحمت بين الاسطر ليحقق إيقاعا متسارعا يشكل ما يشبه الفقرة التي تقرأ كانها جملة واحدة لاتنتهي. ومع انه لايكرر تجربته هذه، عير انه يحاول في انماط أخرى تقاريها من حيث تباعد طرفي الاستعارة لديه، وهي تتراوح بين الصورة السريالية والترميز القريب والبعيد.

ان الاندفاعات الاولى التي قطعها في سنوات الستينات والسبعينات، تبقى اكثر تألقا في شعره، حتى وإن حاول إستعادتها في قصائد أكثر إكتمالا، ولتجريته الاولى مكانة حد مهمة في شعره فعنها نكتشف المغامرة التي لاتنو، بحمل الوساوس التي تأتي الى قصيدته لاحقا

في الثمانينات يشعنه النص من حيث هن تكوين معرفي ويحاول تأمل فعل الكتابة في تحولات، اي انه لايكتب كي يحسد عاطمة أو اسفاعة ولعبا على اللغة والافكار، بل هن بحاول تفكيف اللغة والافكار والنظر داخلها وهو في استغراقه في هذه العملية، يستكمل حانبا من شغله الاول الذي يحاول تغيير منطق القصيدة من حيث هي موروث وإمتداد للماضي عهي نصمه الانتباه ١٩٨٤ تكون الكلمة هي التي يبحث عن سرها الذي يتندى و يتخفي في موارية:

((تحافت عن الحرف / والسطر / ثم استرابت / بلاحقها الوهم بين مسافة صفر/ واخرى اقل / تزاحمها همهمات الوشاة / تجالدها خطوات الطريق / فتأتي المسيرة / نحو الاقاويل ركضا / الى / لامكان / عليها الدروب .. / تنادي / وعم تسائل في مشيها / تضاجعها الآهة النافخة / فتملي على ساريات الطريق / أناشيد فيها من المن / والملهيات الكثيرة.))

الحيال يزدوج في محاولة الشاعر ملاحقة الكلمة في تجسدها الحرفي، فاللعبة اللغوية، تعاين خروجها عن النص أو تلاشيها، ولكن مسيرة ذلك الانحراف أو عجزها المؤدي الى الصحت، يتمثل عاطفيا وليس عقليا. الانفعال هذا يتم في تشكل معجم صوري للكلمة ذاتها وهي ترجي بمسيرة ناقصة، لان الايحاء لايهدف الى المطابقة بين الوضوح والابهام، بل هو يتابع الوعي وهو يختفي ويتلاشى في ضبابية النقص أو تستر المعنى: ((أما أن أن يستريح الخيال ؟ / ويقطع حبل التشعب والانتشار .)) غير أن القاري، يكتشف كل ماهو محذوف وملعى من النص، حينما يدرك وظيفة الوعي أو المعرفة في خلق الكلمة أو ولادتها العسيرة وسط المخاطر

ينبغي والحالة هذه عدم المصني بعيدا مي تأويل النص، لانه حمال أوجه، ولا يمكن التعويل على صبيعة فاطعة له، ولكن لعبة الظهور والاحتماء في قصيدة مثل هذه ثمنج الفارىء اشارات دالة

لعل قصيدة المحبدين وتسعر النقوش احيانا واحدة من اهم تجاربه في نمازج المسترى الصوتي والدلالي في نتنكيلة تنطوي على درجة عالية من الوعي باهمية الايقاع في ترابطه مع المعنى ومن المرجح ان الشاعر كتب هذا النص في الثمانينات. القصيدة تنقسم الى سيتين ايقاعيتين تشطران كل مقطع فيها الاول يأخذ بانماط مختلفة من التفعيلة، والتاني يعتمد المربعات أو الرباعيات الثابتة، والهزج منها على وجه التحديد، وهو ايقاع راقص يموج بالحركة:

/ تهوي عمائمهم صبرعي مساونهم حبلي مقاصلهم بالزيف والتدليس/ المدور الذي يقابلها أو يستكملها. النور يخبو كلما افتريت عيون البوم / تحجل.. ثم تحجل/ في هروب مدير يبدي قفاها قد توشي بالنقوش،

مي سروب سبر يبدي عدم مد توسي بالموس، وبالحروف الصفر، تحفظ .. ثم تلفظ. ، ثم تقرأ ، عندها يبقى ويفغر فاه.. يرفع كفه البعثى/

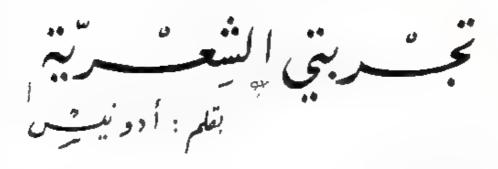
ويتبعها

الشمال إشارة للسالكين

هذا المزج بين بنية الاستعارة وبنية المنام، هو مايستطيع الشاعر النفاذ منه الى قصيدة تحمل درجة عالية من التقنية المتطورة التي لايصبح النظم فيها مجرد حلية مذمومة، بل هو جزء من كيان المنطق المضعر لخطاب النص و معناه الابعد والاعمق الاثنات المحميدين قد نجح عبر نصه هذا في المصبي بتجربته حطوات بدر استكمال مشروعه الاول، ولو كان بمقدوره إحتصباره أو عدم المصبوع الى إغراء الاستطراد، لحقق بمويجا الاقت في مقارعة الرعمة في التجلص من قبود شعر التقعيلة، رغم أن ذلك الاستشراد الابعيب صمه، أو لاسقص من زخمه فهو يعمد الى الانقطاع لا الوصل بين اجزاء قصيدته ومع أن سياق القصيدة واحد، غير أن مقاطعها تشكل جزرا مستقلة، كل واحدة لها مقامها أو موقفها أو مناخها الخاص.

التجارب المنرعة للحميدين، رعلى إمتداد مسيرته، تؤكد تطلعه الى تمرد حدر، يشتعل في اندفاعاته على التربر بين كوابح الشاعر التي يضعها لنفسه كمسلمات، أو كفعل إرادة له حدود مقننة، وماينتحه الرفض أو التمرد ضد إشتراطات الأنا ذاتها بين هذين الحدين يتحرك التجديد لديه، وتكتسب تجربته خصوصية يحتاج القارئ الى التمعن فيها كنموذج متميز لمسيرة التبدلات في شعرية بلده

الفكر العدد رقم 9 1 يونيو 1981



ان يتكلم الشاعر على نحربته في الكتابة الشعرية هو أن يكون الذات والآخر في آن . هو ، بتعبير أدق ، أن يتخد من ذاته آخر ليست الاهمة السدات نفسها ، وظنى ان هذا مما يؤدى ، بحسب الحالة ، اما الى تجميد الذات واصا الى الحياد عمها ، باسم موضوعية تصل في النهاية الى ان تلغيها ،

لذلك أثرت أن أسلك طريقا آخر : أن أتكلم ، إنطلاقا من تجربتى ذاتها ، نظرا وكتابة ، لكن على للفضايا الإسماسية أو ما أميل الى حسباته أسماسيا للقصايا التى بتقاطع عيها الذاب الكانبة مع الآخر الفاري / النباقد وتشكيل في الوقت ذاته مدار الإسبهام والحنل عي المرحلة الشعرية الراهنة . حصوصا انها مرحلة خلافية بامتياز ، فاخلاف لا يشاول التفريقات وحدها ، وانما يشمل الاوليات أو الإصول ، ولا تنجل الملافية في الكتابات الشعرية وحسب وانها تنجل أيضا ، ويشكلها الاكثر حدة ، في القراءات النقيدية التي تبدرس مذه الكتابات . فهناك مثلا تقد يرفض سلعنا البحيث في أمكان النظير الى مند الكتابات . فهناك مثلا تقد يرفض سلعنا البحيث في أمكان النظير الى تصيدة التثر ، شعريا ، أو يرفض أن يرى الشعرية خيارج الوزن ويعني ذلك أنه متأصل في قديم ما وانه بسبب من ذلك ، عاجز عن النظير الى الجديد الا بطبيها ويشوهها .

وهماك ، بالمقابل ، نقد ونوع من الممارسة الكتابية لا يجهلان اللغة العربية هي حصوصيتها التعبيرية _ الجمالية وحسب ، بل انهما يجهلان أيضا مخزونها الابداعي ، فضلا عن أنهما يرفضان شعر الوزن ، وهما ، لذلك ، عاجزان عن فهم الجدة ومعناها في اللغية الشعريية ، خصوصا ان حداثة الكتابية في لغة ما، لا يصبح فهمها وتقويمها الا في سياق القديم الكتابي في هذه اللغة وانطلاقا منه .

وكنيرا ما تري بين من يصدرون عن هذين الموقفين اشخاصاً يؤلفون كنيا أو يقومون بالنجاث حول تصوص يعدونها شنعرا تستلزم ، بادي، بدء سؤالا أوليا : هل هذه النصوص هي ، حقا ، شعر ؟

مكدا ليست المرفة وحدما مى الغائبة فى ماتين الحالتين وأنها هناك غائبا آخر مو الشعر ، ومن هنا حرصى على أن يحيى، بحثى كنوع من المشاركة فى مناقشه المهومات بغيه توضيحها ، لمناقشة الاحكام التى تستند اليها أو تصدر عنها ، فقبل أن نتداول فى الاحكام يجب أن ننظر فسى المهومات التى تولدت عنها .

ولمن القضايا التي اشرت اليها تتمثل في ثلاث . أحب أن اصوغها في الاسئلة الثلاثة التالية : ما علاقة الشاعر بتراثه ؟ ما علاقة الشعر بالحدث ؟ ما معنى الشعرية ؟

أولا: الابداع والتراث:

كل شاعر بشعر ويعكر ويكب الطلاقا مها هيو ، وما هو ، كذات كاتبة ، مغابر ، بالضروره ، لما هو غيره ، قديما ، او معاصرا ، وعدًا يعنى أن له طريقته المحتلفة المتهيزة ، في استحدام اللغة بهذه الطريقة يستج كالاهه الخاص ، المقاير من حيث أنه ينطوى على أفق من الدلالة ، أو يكشف عن قضاء شعرى ، خاصين مغايرين ، فكما أن الشاعر يكتب كلامه المتميز بين الكلام ، قمن المكن القول أن كلامه يكبه ، بدوره كشاعر متميز بين الشعراء .

ما تكون ، في هذا المنطور ، علاقة الشاعر بتراثه ؟

لكن ، ينسى اولا أن نسأل ماذا تعنى هنا كلمة «ترات» ؟ هل التراث الابداع أم المبدع ؟ عل هو اللغة أم المادة ؟ هل هو الذات أم الموضوع ؟ أم هل هو هذا أنه وكبف ؟ أنها أسئلة ندفعنا ألى أخرى تفريعية لكى تحيط بالاشكالية التي تنظرى عليها مثلا ، هل التراث شاعر وأحد ، محدد ؟ وحيت ذاك ، هل تعنى الملاقة بالتراث تقليد هذا الشاعر أو اتباعه في تهجه الشعرى ؟ ومن هذا الشاعر وكبف تحدد، ؟

لنقل ، أذن ، أن الترأث اكثر من شاعر ، حسنا ، لكن ، من هم ومنا معيدار تحديدهم ؟ وكيف يمكن الارتباط يهم ، وهم افراد متباينون متباعدون ، تاريخيا

100 i268

وفيها ؟ وكيف توحدهم ، ــ تحمل منهم » حوية » واحدة وبناى معينار ويناي معنى ؟

لعل كلمة «تراث» تعنى مرحلة شعرية معينة ، أو مراحل معينة ، أو تعنى نصوصا شعرية معينة ، لكن ، ريضا ، كيف يكون ارتباط الشاعر به في هذه المحالة ؟ بخصائص «جوهرية» للمرحلة أو للمراحل ، أو النصوص وكيف تحدد هذه الخصائص ؟

ام لعل د التراث ، روح ما ؟ لكن هنا ايضا نسال : ما هذا دالسروح، وكيف نتعرف عليه ، وما مقاييس التعرف ؟ وهل هو ثابت ، وكيف ؟ أم همو متغير ، وكيف ؟

ينبعى أن نطرح ، فى هذا الصدد ، اسئلة أكثر تجديدا . مثلا ، منا الندى « بوحد ، شعريا بين الشنفرى وعروة (هما موحدان فى الصحلكة وفى المرحلة وفى الورن والقافية) ؟ انهما ، شعريا ، عالمان مختلفان كذلك الامر فى ما يتعلق بامرى القيس وزهير ، بطرفة وعمرو بن كنيوم ... النع ، هكذا نرى أن ما نسميه د «الاصل» الحاهلي «الواحد» الما هو ، شعريا ، كثيرا وليس واحدا ،

واذا تجاوزنا العهد الاسلامي الاول الذي لا ازى ديه شعرا مهما ، الى العهد الاموى ، فسوف برىانه هو الاحر كبين وليس واحدا ، ما الذي يوحد بين عبن ان أبي وبيعة وحبيل بثينة أو فيس بن الملوح ، بين هي الرمة والكميت ، بين شعراء الخلافة الامويه _ الاحظل والمرددق وجرير ، والشعراء الخوارج ، او شعراء الصعلكة _ الهامشيين ، اللصوص ، والمنبوذين ؟

الشان هو نفسه بالنسبة الى الشبس في العهد العباسي . أن الافق الشعرى الدى بفتحه أبو نواس عير الافق الذي يتحرك فيه على بن الحهم أو البحترى ، وأبدو وشعر أبي ثمام مغاير ، حوهريا ، لشبعر أبي العتاهية أو أبن الرومي ، وأبدو العلاء المعرى عالم آخر غير المتنبي ،

مكدا يبدو أن التراث الشعرى العربي شأن كل تراث حي ، ليست له أبداعيا هوية واحدة ــ هوية التشابه والتآلف وأنها هو متنبوع ، متهايسز الى درجمة التناقض . وإذا صح الكلام على هوية أو وحدة ، في هذا المستوى ، فأنها هوية المتعدد المتباين ، ووحدة المختلف ، الكثير .

غير أن « الحطاب التراثي » لسائد يقوم ، في منطقاته رفي منظوراته على ارادة توحيد النراث ووحدته ، في «هوية» متميزة ، متواصلة هي هوية «الواحد»

ولا بجد في التراث ، كمادة شعرية ما يمكن أن يعطيه مثل همذه الهموية ألا الوزن والقافية ، استبادا ألى التحديد الموروث ، « الشعر همو الكلام الموروث المقعى » لكن التعمق البسيط في الابداعية الشعرية جدير بأن يكشع عن أن مثل هذه الوحدة منطحية شكلية ، عدا أنها تبسيطية اختزالية ، فيلا يتضمس النراث ، تحت هذه الوحدة الطاهرية غير التوع والتماقض ، وفي هذا التنوع التماقص تكمى ، على العكس ، أهمية التراث وعظمته ، وعليه كذلك تنهيض وحدمه الابداعيه ، أن «هويته» بعماره تابية ليست في مجرد كوته موزونا مقفى ، وأنها هي في العالم الذي يؤسسه ، والرؤى التي يكشف عنها ، والآماق التي متحها للحساسية وللفكر .

اما عن الوزن والقافية ، فأود أن أقدم الاشارات التالية :

أ ـ الوزن / القافية ظاهرة ، ايقاعية ـ تشكيلية ليست خاصة بالشعس المربى وحده وأنها عي ظاهرة عامة ، في الشعر الذي كتب ويكتب يلفات أخرى ، لكن على تنوع وتمايز ، الزعم أذن ، بان هذه الطاهرة خصوصة توعية لا تقوم اللغة الشعرية المربية الا بها ، ولا تقوم الا بدء منها واستبادا اليها ، انها هو زعم وأه جدا ، وباطل ،

ب ـ الورن /القافية عبل مظيرى لاحق لتشكيل شعرى سابق، ولا شكافة عبل بارع ، لكنه ، في الوقت نفسة ، محدود ، ذلك انه لا يستنف د المكانات الايقاع او المكانيات المشكيل الموسيقى في اللغة العربية ، وانها يبثل منها ما استخدم واستقر ، وما يستخدم ويستقر ليس مطلقا ، وانها قد يتغير أو بنعدل او تضاف اليه استخدامات الخرى ، لو ربها يزول ، وذلك بحسب التطور ومغتضياته .

حدثمة خطأ أول في النظر السائد الى الوزن / القاعية ، يكمن في التوحيد بين الاصل والممارسة الاولى لهذا الاصل . فهو يوحد بين موسيقية اللسان العربي وهذا مما أدى ، يقوة الممارسة والقسر الايدبلوجي ، الى تقليص الطاقة الموسيقية اللغوية في الوزن الحبيلي ، والى تحويل اوزان الخليل الى قوالب مطلقة تتحاوز التاريح ، مع أنها وليدته ، وتتجاوز موسيقي اللعة العربية مع انها ليست الا تشكيلات محددة ، من مادة ايقاعية تشكيلية غير محددة .

د ــ لعل المعنيين عميما بالشعر العربي ومسيرته التاريخية يعرفون جميما ان تحديده بمجرد الوزن / القافية أخد يصطرب منذ القرن العاشر ، خصوصا في الدفاع المقدى الذي قام به الصدول انتصارا لشعرية ابي تسام ، وهي آراء

الحرحاس فقد شنا ميل الى التشكيك في ال يكون مجرد الوزل والقافية مقياسا المتميير بين الشعر والنشر والى حمل اللغة الشمعرية ، او طريقة استخدام اللغة ، مقياسيا في هذا التميين ، ونقسيم المعنى عند الحرجاني الى توعين : تخييلي وعقلى دليل بارز ، فحيث يكون النص قائما على المعنى الاول يكون ، في رأيه ، شعرا ، وحيث يكون قائما على المعنى الثاني لا يكون شعرا ، وان جاء موزونا مقفى ،



عير ان هذا لا يعنى ، بالضرورة ، رفض الوزن / القافية ، أو التخلى عنهما ، وأنما يعنى أنهما لا يمثلان وحدهما حصدرا ، الشعوية ولا يستنفدانها ، وأن هناك عناصر شعرية ، غيرهما ، ومن حق الشاعر أن يستحدمها للخلاف ، تحديدا ، جديد دائما - حتى حين يكتب باشكال سابقة ، فاذا كان الشكل بنية حركية ، فأن المهم هو النسخ الذي يجرى فيهذه الحركة ويجريها ، ولهذا ليس الشكل مدفا أو غاية ، الهدف هو توليد فعالية جمالية حديدة ، كان أبو تمام وأبو نواس حديدين ، بالقياس إلى الشعر المحاهلي ، مع أنهما استخدما اشكاله الوزنية ، والجدة هنا كامنة في أنهما خلعا في شعرهما فعالية جمالية مغايرة ، وأضافا إلى الجمالية الشعرية العربية أبعادا جديدة ، والإساسي ، اذن هو أن ننظر في تقويم الشعر ، الى هده الفعالية ، لا ألى الحدد الشكلية في ذاتها ننظر في تقويم الشعر ، الى هده الفعالية ، لا ألى الحدد الشكلية في ذاتها ولذاتها ، سواء كانت وزنا أل نتراً .

وفى هذا ما يشير الى ان المسألة ، فى الكتابة الشعرية ، م تعد مسألة وزن وقائية ، حصرا ، بل اصبحت مسألة شعر او لا شعر ، والى ان هذه المسالة تصعنا ، تبعا لذلك ، امام امكان الكتابة الشعرية . فى أفق آخر غير الافلى المورون المقعى ، وهو امكان يتيع لنا أن نعدل التحديد الموروث للشعر ، وأن نفسف اليه ، وأن تؤسس معهومات أخرى للشعر . وفي ظنى أن المعنى الاعمق الاغنى فى الثورة الشعرية العربية الجديدة أما يكمن هنا لا فى مجرد تعديل السبق الوزنى وتعويره ، ولا عى مجرد الحروج على الوزن والنافية ، كما تواضع الكثر النقاد الماصرين على قوله وتكراره ،

بحن أذن في مرحنة انتقال من واحدية المهوم ، إلى كثاريته ، أو من الواحد التمامي الى المتعدد الشعرى ، وربما كان الإلىباس النقدى في دراسة النتاج الشعرى العربي ، في الربع القرن الاخير ، عائدا إلى النباس التجربة الكتابية ذاتها ـ أي إلى تعددينها ، لكن هذه التعددية هي في الوقت نفسه ، شاهد على ذاتها ـ أي إلى تعددينها ، لكن هذه التعددية هي في الوقت نفسه ، شاهد على

حيوية اللمة الشمرية العربية ، وحيوية الشاع ، وهي كذلك دليل على التجدد في الرؤيا ، وفي لحساسية الفنية ، وفي طرائق التعبير .

ان مى هذا كله ما يكشف عن أن قضية التراث ، كما تطرح فى النقد الشعرى العربى السائد ، ليست قضية شعرية - فنية ، بعصس المعنى ، وانها هى قضية ايد بلوجيه . والكلام النقدى هنا يحل اللغة الإيديلوجية محل اللغه الفنية ، اي انه يتعدت عن الشعر بأدوات من خارج الشعر وهو بهده الادوات ، يخلق استيهام الهوية الشعرية الواحدة ، للامة الواحدة ، بحيث يكون الخروج عنها خروجا عن هوية الامة دانها ، وهو استيهام نحد اصوله العميقة فى البنية الدينية ، مينافيريقيا وفى البنية القياسية تاريخيا ،

والحق هو ان هوية الشاعر العربي لا تتحدد بالشكل الكلامي الذي نطق به أسلافه الشعراء وانها تتحدد تخصوصية اللسان العدري نفسه . وهذه الخصوصية اللسان العدري نفسه في العالم وإذا كان لابد عما ، من الكلام على وحدة ما ء أو هوية واحدة ما ء قانها هي وحدة اللسان ، لا وحدة الكلام ، أن كلام كل شاعر ليها هو نتاج هويته الواحدة بلسان واحد ، ومع ذلك قان كلامه كثير ، وليس واحدا واذا صبح هذا في الهوية الواحدة ، فبالا حرى الله يصبح هي الهويات المتفايرة .

منا يحسن أن شبر الى حط بى المنطئق وقع فيه المقد ولا يزال يرعاه ويتابعه هو التوحيد بين الاصل والمارسة الاولى لهذا الاصلى . فكما انه وحده بين موسيقية اللسان ووزبية الشعر ، وحد بين اللسان ومهارسته الشعرية الاولى في الجاهلية ، من حيث أن كلامها هو الاكثر تطابقا مع اللسان والاكثر تطابقا مع اللسان والاكثر قربا الله ، والاكثر كمالا . وهناك فرق بين اللسان والكلام اللسان هو المنظومة الرمزية للمعجمية التي تتيح التمبير والتواصل أما الكلام فهو الاستخدام الشخصى الحر المتميز للسان . (ف. دوصوسور) . لا يقال عن العران الكريم ، مثلا ، أنه لغة الله بل كلاهه ، ودلك تمييزا له عن غيره . وليس الشعر الجاهلي اللغة العربية ، وأنها هو كلام خاص بشعراء الجاهلية . وهو من الشعر الجاهلي اللغة العربية ، وأنها هو كلام خاص بشعراء الجاهلية . وهو من الشعر أنه كلام ، ليس وأحدا متشابها ، وأنها هو كثير ، متنوع ، وكما أن كلام أمرىء القيس لا ينبع من كلام طرفه مثلا ، والعكس صحيح بن ينبع من اللسان العربي ، وفقا لاستخدامه الخلاق الحر . وهو استخدام لابد من أنه يكون أبتداء ، أذا أراد أن يكون خلاقا ، فالكلام الشعرى كلام الذات المهدعة أن يكون أبتداء ، أذا أراد أن يكون خلاقا ، فالكلام الشعرى كلام الذات المهدعة أن يكون أبتداء ، أذا أراد أن يكون خلاقا ، فالكلام الشعرى كلام الذات المهدعة أن يكون أبتداء ، أذا أراد أن يكون خلاقا ، فالكلام الشعرى كلام الذات المهدعة أن يكون أبتداء ، أذا أراد أن يكون خلاقا ، فالكلام الشعرى كلام الذات المهدعة أن يكون أبتداء ، أذا أراد أن يكون خلاقا ، فالكلام الشعرى كلام الذات المهدعة المهدي المهدي المهدية ال

هو ، دائما ، بمثابة وليد جديد بخرح من رحم اللسان ومثل هذا الكلام الناشى « والمشمى ، مما يشوش الكلام السائد ، ويزلزل سلطته الايديلوجية ، بل اسه اختراق دائم للثقافه السائدة ، ولايديلوجيتها ، وهو من هنا يتجاوز «وحادة» الكلام السائد ، الموروث ، أى انه يلغى وحدة السطح ، لكن من أجل ان يرسمى وحدة العبق وحدة التنوع ، والاختلاف ، والتناقض .

وفي هذا المنظور ، تصبح مسألة الوزن / القافية ، مسألة تاريخية ومسألة كلامية لا لسانية ، ومسألة ترتبط بحانب محمدود من الابتداع الشعسرى ، لا بشموليته أو به كرؤيا كلية . إذن ، من البداعة ولصحة القول أن بامكان اللسان العربي أن يتحسد شعرا في بنية كلامية غير بنية الدوزن والقافية ، أو الي جانبها ، وهذا منا يوسع في المارسة ، حدود الشعر في اللسان العربي ، وحدود الحساسية الشعرية ، وحدود الفتية أو الشعرية .

مكذا يبدو ان ما نراه من الالحاح النقدى الايديلوجى على الواحد ، على النموذجية الوزنية المسطه ، على عالم مؤتنف متشابه ، يحيل الانسان والشعر والعالم الى محرد دوالت وقواعد ، والى مسلمات ويقينيات جاهزة ، وفي هذا ما يعمى الناريخ ، وبعمى الدات معا ، و حول المارسة الى نوع من التدين ، منظم ومنظم ، وليس هذا بعيضا بلابداع والشعر وحسب ، وانها هو نقيض للانسان أنضا .

* * *

ريما نقدر الآن أن ترسم تخطيطا أوليا للعلاقة بين الشاعر العربي الحديث وتراثه . يقوم هذا التحطيط ، هن وجهة نظري على ثلاثة أسس :

الاول ، هو ان الشاعر المربى الحديث ، ايا كان كلامه او اسلوبه ، وايا كان اتحاهه انبا هو تبوج في ها، التراث ، اى جزء عضوى منه ، وذلك لسبب بدهي هو ان هويته الشعربة ، كشاعر عربى ، لا تتحدد بكلام اسلافه ، مهما كان عظيما وابنا تتحدد بكوبه يصدر عن اللسان المربى ، مفصحا عن هذه الهوية بكلام عربى ، لهذا حين نسمع مثلا قولا يصف هذا لشاعر العربى او ذاك بانه يهدم التراث او بأنه خارج على التراث ، فان هذا القول يعنى أولا ان الشاعر المنى لا يهدم التراث ككل او انه خارجه ككل ، وانما يعنى انه يهدم فكرة او صورة محددة للتراث في ذهن اصحاب هذا القول ، وبأبه حارج هذه المكرة او مفد الصورة ، ويعنى ثانيا انه قول ايدبولوجي محض ـ اى انه حاحب ومشدوه ، وانه هراه و باطل .

الثاني، هو أن الشاعر العربي الحديث، من حيث أنه تموج، تبوأصل في الله الشعري العربي، حتى حين يكون ضدياً.

الثالث ، لا يمكن هذا التواصل ان يكون فعالا يغنى الابداع الشعرى العسربى الاادا كان، كلحطة خاصة من المارسة الابداعية ، انقطاعا عن كلام الشعراء الذين مبقوه . دلك ان هذا الانقطاع هو الذي يحول دون أن يصبح الشعر تقليدا ، اى دون أن تتحول الفاعلية الانسانية الى مجرد بكرار واستعادة . فالشعر لا ينمو لا في نوع من الحدلية الضدية أو التباقصية . وعلى هذا يقوم التراث الابخاعي الفعال ، وهو ما سميته «بالمتحول» (راجع : الثابت والمتحول ، بحث في الاتباع والابداع عند العرب ، دار العودة ، بيروت) ، وعنيت بذلك شعريا ، النصوص الني يمكن وصفها بأنها لا تستنفذ ، أي التي نكون سبب من فعاليتها المشعلة دائما ، حاضرة دائما في اشكالية الابداع الفني ،

ان في ما قدمناه ما يضيئنا في مسألة تقويم التراث ، عبدا التقويسم يظلل قائما ، ومفتوحا ، ومعنى ذلك ان معرفتنا بالمضى تطال هي ايضا مفتوحا ، تغنني بابحات مستمرة قد تكشف عناصر حديدة لم نعرفها ، وتقيم علاقات لم نقبها ومن هذه الشرعة عهم معنى البأثير الذي يمارسه الشاعر ، فالشاعر ، الذي المؤثر في التاريخ هو الذي بحور أو بعدل في أفق الحساسية والتعبير ، الذي أرتسم في هذا التاريخ ، هكذا نقول أن أيا تواس ، مثلا ، مؤثر ، وكذلك أبو أنهام ، لكننا لا نقول ذلك عن جرير أو الفرزدق أو البحترى ، لان هؤلاء كتبوا ضمن أفق الحساسية والتعبير ، الذي كان سائدا ، ولهذا كان دورهم الشعرى ، بالقياس ثانويا .

لكن تجدر الاشارة هما الى ان كل شاعر مؤثر ، اى خلاق ، يشكل عالما حاصا لا يقارن بغيره مقاربة أفضلية ، خصوصا اذا كانت هذه المقارنة تستنبد الى الاسبقية الزمينة . فلا يمكن لنظر الى المسافة التاريخية التسى تفصل بين الشعراء على أنها بتابع متدرج في التقدم او التطور الشعرى . يتعذر القول مثلا أن أمرا الفيس أفضل من المتنبى ، أو أن أبا نواس أفضل من أبى العلاء . والعكس صحيح .

انما يحب ال للحط في الوقت ذاته ان من المكن القول ان نتاج هذا الشاعر يتيح لنا ان تدخل في حفل من الكشف أوسع من الحقل الذي يتيحه لنا ذلك الشاعر وانلدى هذا الآخر فتوحات تعبيرية غير متوفرة عندغيره، وأن في نتاج

دلك الشاعر تعدملا او تحويرا مى المبادى، التى كانت توجه الكتابة الشعرية عند أسلافه ، تفنقدها فى نتاج غيره . لكن هذا كله لا يعنسى ، بالضسرورة ، الافضلية او التقدم ، ذلك ان الشعر ب حين يكون ابداعيا ، اى ، باختمسار ، شعوا تكون قيمته فى ذاته ، لا بالمقارنة ولا بالقياس ، ولا بالنسبة .

اثانيا : الشعر والحدث :

4

ماذا بقى من الشعر الذى كتب حول الاحداث الوطنية العربية فى النصف القرن الاخير ؟ بقى الشعر الذى اخترق الحدث معولا أياه الى دمل _ وهذا الذى نقى ضئيلا جدا بالقياس الى الكم الضخم الذى كتب ،

يحترق الحدث محولا اياه الى رمز : يعنى ان الحدث ، ايا كسان ، لا يمكن ابدعيا ، ان يكون غاية تخدمها اداة هى الشعر ، الحدث ، على العكس ، هسو وسيلة الشعر ، اعلى الابداع بعامة ، ـ الابداع الذي هو ، من جهة ، استقصاله للكائن وطاقاته وكشف عنها ، ومن جهة ثانية ، توهيز للتاريخ ،

عير أن لعلاقة الشعر بالحدث تنضرا شائق اسميه « الواقعية » ويمسارس تأثيرًا واسعًا على لكتابة الشعربة العربية ، وقد أنتج هذا التنظير شعراً سمى ب، والشمر الواقمي ، . ومم أن كلبة ، واقم ، تبدر واشبعة جندا ، للوهاسة الاولى ، فانها ، على العكس ، من الكلبات الاكثر غبوضاً ، خصوصاً في ما يتصل بالعلاقة ببن الشعر والواقع . غير انبا اذا درسنا هذا البتاج نرى أنه يتمحبور حول **واقع الحدث ،** يقوله ، حاضما له ، متكيفا ممه ، إنه هنا بدئيا ، وسيلـــة . وهو ، كوسيك ، يقوم ، بدئيا أيضا ، بغائدته العملية ، لا يقرأ لشعريته او الجماليته بل لمنفعيته - اعلاما ، او تربية ، او تجريضا . انه ه سلاح ، في الساحة ، بالنسبة إلى أصحاب اليسار ، ووزينة؛ في البيت بالنسبة إلى أصحاب البهين . وسواء كان وتومياء او وطبقياء ، وتقدمياء او ورجمياء فان دوره هو دور الاداة وهو في هذا ، ليس الا تنويما على الشعر العربي القديم ... لكن في مستوياته الدنيا ، فنها - عنيت شعر السباسة الخلافية أو الخليفية ، والشعر الحكمي لله الاخلاقي النعليمي . ومعنى دلك ان لغته الشعرية تقليدية ، على مستوى الماضي وشائعة على مستوى الحاضر . ومن الشروط التي يجب ان يحققها النص ، لكي بكون شعريا ، شرطان · الحروج على الكلام الشعرى التقليدي ، والخروج على الكلام الشائع ، السائد . وطميعي ان هذا الخروج ، بما هو فسي ، لا يتحقق على مستوى النظرية أو الفكرة أو المضمون ، وأنها يتحقق على مستوى شكل التعبير ـــ

اى بنية الكلام ، ومن هنا لا يعد ذلك النتاج الشعرى والواقعي، شعرا ، بالمعنى الحقيقي وانها هو نصوص سياسية او اجتماعية ، وقيمته ، من هذه الناحية في وظيفيته ، اى اله ينتهى حيسما تنهى وظيفته وذلك على النقيض من اللصوص الشعرية ، أن مدحمة جلقامش ، تمثيلا لا حصرا ، انقطعت كلية عن ووظيفتها على اطارها الاحتماعي ، التاريخي ، الاصل به ، ومع ذلك لا تزال نصا فعالا ، عطيما ، والسر في ذلك أن الابداع لا بحدد بوظيفيته المنفعية أو بتعبير آخر : لا وظيفة للابداع الا الابداع .

لا يعنى هذا ان الشاعر وحيادى، او يحب ان يكون وحياديا، على يعنى المه لا يجوز أن يخضع كتابته للمقتضيات الايديلوجية والسياسية ولمستفرمات الايصال والعادة السائدة في طرق الكلام فليس الانحياز في الشمر أن بسوغ أو يدافع على يهدح أو يهجو عان يعلم ويشر عوانها هو أن يغير الطريقة السائدة في رؤية الحباة والعالم عوالتي عبر تغييرها ، مجازيا ، تنشأ صحور وطاقات لتعبر العالم عماديا ، دون ذلك لا يكون الشاعر كانب اى يسارس التعبير عن طاقة خلاقة وفعائة وإسا يكون مستكتبا يقوم بوطيقة محددة ، أن دور الشعر في شعر به ذاتها ، في كونه خوقا مستبرا للمعطى السائد ، وإذا كان لابد من الكلام على الحماز ما أو التزام ، في هذا الصدد ، فأنه الإنحياز الى الحرية الكاملة في ابداع هذا الحرق هنا تكمن احتلامية الشاعر ، أي فرادته ، وهنا تكمن واعليته وجاءلية الشعر .

ما يكون ، في هذا المنطور ، معنى «الواقع» أو «الواقعي» ؟ لكن لنسال أولا :
ما العلاقة بين النفة وما نسمية «الواقع» ؟ حين أقول ، مثلا «شجرة» فان هذه
اللعطة ، كاسم ، لا تشبه في شيء مسماعا بالشجرة «الواقعية» الموجودة في
الطبيعة ، والعلاقة ، اذن ، بين «الشجرة» كنفة و «الشجرة» كشي» «واقعي» بالطبيعة ، والعلاقة ، افلاحية . فليس هناك اي تشابه بين اللغة والواقع . بتعبير آخر ، لا بمكن اللغة ان تقول «الواقع» وانبا تقول ما تتوهمه او تتخيله اي انها
عميقا تقول ذاتها . فالكلام ، جوهريا ، يقول الكلام . وبهذا المهنى تحديدا ، يصم
القول ان العالم لغة ، والانسمان لعة ، ومن هما لا تمكن ، في التقويم ، مقايسة
الشعر بالواقع فهذه المقايسة يمليها الهاحس التحليل ، العقيل بالمنطقي ،
الباحس الذي يصم على ان يرى «الواقع» أو «الحقيقة» أو «الصواب» في العمل
السند وهذه مفهومات ايديلوجيه تقتضي ، قبل الكلام عليها كمسلمات
الشعرى وهذه مفهومات ايديلوجيه تقتضي ، قبل الكلام عليها كمسلمات
الشعرى ومقياس تقويمه ليس في «الواقع» أو «الحقيقة» أو «الصواب» ، بل

عى شعريته ذاتها . فليس والواقع، هو الذي يحول الكلام الى شعر ، بل والفن، مر الدى يحول الواقع الى شعر ، اى الى لغة ، فليس الشعر الواقع ، بل الوعد ومسى دلك أن قيمة العمل الشعرى لا تكمن عى مدى كونه وراقعياء او وحقيقيا، اى في مدى كونه ويمثل، او ويعكس، وانما تكبن في مدى قدرته على جعل اللغة تقول اكثر مما تقوله عادة ، اى على خلق علاقات جديدة بين اللغة والعالم ، وبين الانسان والعالم ، ومن هنا لا يمكن فهم العمل الشعرى ، الفهم الحق ، بالعودة او بالاستناد الى الطائمة التى يختمزنها لتنكوين مثل تلك العلاقات .

ثالثاً : في الشعرية :

موصيح ما أعنيه بدءالشعرية، ، أشير إلى أن هناك ، من الناحية والكبية، طريقتين في التعبير الادبى : الوزن والنثر ، ومن الناحية النوعية أربع طرق :

أ .. التعبير تثرية بالتش (٤)

ب ـ التعبير نثريا بالوزن (2)

ولکننی عن علم ما فی غد ، عم » (زهیو بن آبی سلمی)

ه وكن على حمله للناس تستسره

ولا یغـرك منهـم ثغـر مبتسـم » (المتنبي)

^{(&}lt;sup>1</sup>) مثاله . « واعلم أن الدنيا ثلاثة أيام · فامس عظة وشاهد عدل فجعك بنفسه وأبقى لك وعليك حكمه . واليوم غنيمة وصديق أناك ولم تأته طالت عليك غيبته ، وستسرع عنك رحلته ، وغد لا تدرى من أهله ، وسيأتيك أن وجدك » (أكثم بن صيفى)

⁽²⁾ مثاله : « وأعلم ما في اليوم والامس قبله

ج _ التعبير شعريا بالنثر (3)

د ـ التعبير شعريا بالوري (4)

لمحاول ، مثلا ، أن ننثر المثال الثاني (زهير / المتنبي) . سوف يتضم أن التوتر الدلالي بيقي كما هو في لوزن ، وان المعنى بالتالي لا يتغير . اذن ، هذا الكلام ليس الا نثرا صبغ في قالب وزني :

شعر = نثر + وزن

الوزن هنا خارجى ، اضافة . انه كبى ، لا نوعى ، أى انه ليسس عنصسرا شمريا . هذا المثال أذن ، على صعيد اللغة الشعرية ، تشبيه تماما بالمثال الاول انه نش ، وأن كان موزونا .

(3) مثاله : « ... ليس في الفة الربع بالشجر حتى تغدو الاغصان كدرجات القابون تحت النغم ، ولا في البساط الصحراء تحت تعاريق من العشب طون الرماد كانها لهمتها من الطبائس لا يقمل له بولا في تآلف الغيوم في جانب من الافق وهشي جبالها البيضاء في زرقة الصحوء ولا في تطاول مدى الصحراء حتى تلتقي اطرافها الافق ، قكان السماء في الارض او الارض في السماء ... أقول لا ، أيها القاريء ليس مي ذلك ما يقال له وحده ، واتبا هو انفراد بلذائذ شهية وانطراح في أخصاب رحيمة ، وعود فرع الى اصل ، (أمين نخلة / أوراق مسافر) ،

- به الله على المساوة على المساوة الله على النشارة الله (4)
 البو تمام)
- كان سماء اليوم صاء اثباره عن الليل سبيل ، فالتجوم فواقعه (الشريف الرضي)
- ـ فيالك من ليل كـان نجـومه بكل مغار الفتل شدت بيذبـل (أمرة القيس)
- ضافت على تواحيها فما قدرت على الاناخة في ساحتها القسل ضافت على تواحيها القسيف الرضي)

اما حين بنثر أبيات المثال الرابع ، فان توترها الدلالي يخف أو يقل لكنها ، مع دلك لا تصبح نثرا ، وانها تبقى شعرا ، الكلام الموزون هنا هو اذن :

شعر يج نشر (شعر نقيض النش)

وهذا المثال يتلاقى ، شمريا ، مع المثال الثالث .

مكذا برى أن الوزن في المثال الثاني تكأة ، شي، ذائد ، مجرد قالب ، ومنا عبر عنه بوساطه ، يمكن التعبير عنه بالنثر دون أن ينقص شيء منه ، وترى انضا أن والمني، فيه شابه في النثر : واضح ، مباشر ، عقل ، ثم أن هذا المثال ينقل ، فكرة ، أو ، مفهوما ، ، وذلك على النقيض من المثالين الثالث والرابع اللذين يتقلان ، حالة ، أو « تخيلا » ، وهذا يوصلنا إلى القول أن الفرق بين الشعر والنثر ليس في الورن ، بل في طريقة استعمال اللقة .

النثر يستجدم النظام العادى لنفة ، اى يستجدم الكلية لما وضعت له ، أصلا أما الشعر فيغتصب أو يفحر هذا النظام ، أى الله بحيد بالكلمات عما وضعت له ، أصلا .

لمزيد من الايضاح: أحد مثلا تبستيطيا:

أ - الليل تصف اليوم .

ب _ الليل موج (أو جمل) (أمرؤ القيس)

الجملتان هنا عن الليل ، كموضوع واحد ، لكنهما يثيران طريقتين مختلفتين لادراكه والاحساس به . عدا أن لهما معنيين مختلفين . المعنى في الجملة الاولى نشرى ، منقول بكلام نشرى ، والمعنى في الجملة الثانية شعرى منقول بكلام شعرى . الكلام في المستوى الاول أعلامي ، اخبارى ، يقدم معلومات حبول الاشياء ، ويدور في اطار المحدود ، المنتهى . أما الكلام ، في المستوى الثاني ، ويحيل ، يشير ألى ما يمكن أن يكتنز به الشيء ، ويوحى بصور أخرى عنه ، أي بامكان تغيره ، وهو يدور في المنقتم ، وغير المحدود ،

وتخلص من ذلك الى القول ان الوزن ليس مقياسا وافيا او حاسما للتمييز بين النشر والشعر ، وان هذا المقياس كامن ، بالاحرى ، في طريقة التعبيس ، او كيفية استخدام اللغة . أي في الشعرية .

اود ، ختاماً ، أن أقدم الإشارات التالية التي توجَّز أو تضييء ما سبق :

ا ــ الترات افق معرفى ، يسنى استقصاؤه باستمرار ، لكن مفهوماته وطرائق تعبيره غير ملزمة ابدأ ، والشباعر الحلاق هو الذي يبدو ، في نتاجه كانه طالع من كل نبضة حية في الماضى ، وكانه ، في الوقت نفسه ، شيء يغاير كل ما عرفه هذا الماضى .

ب ـ اللسان، لا الواقع ، هو المادة المباشرة في عمل الشاعر ، باللسانوفيه برى العالم وشكله . هذه المارسة المادية للسان تعرض عليه أن يكون عارف العرفة العلبا به ، ومتقنا الاتقان الاكبر لتاريحية الكلام الشعيري ، ولكيفية الكتابة شعريا . فاذا كان الانسان حيوانا ناطعا ، فان الاكثر معرفة باللسان هو الاكثر انسانية ، والحد الادبي ، اذن ، الذي يجب أن يتوفي لمن يكتب الشعر هو أن يكون ، بعد هذه المعرفة ، متبيزا بطريقة استخدامه اللسان ، أي أن يكون له كلام شعري منديز ، أي أن تكون له تجرية خاصة في الكلام ، وهذه التجربة تفرض بدورها على القارى ، / الباقد المعرفة العليا ذاتها ، أن عطاء الابتداع يفترض ، بل يشترطه إبناعية ابتلقي .

جد بيانيا ، او فنيا ، يمكن القول بأن المجال التعبيري هو الطابع المام للكلام الشعرى السائد ، ويقوم هذا المحال ، أحمالا ، على وصف ظاهرى ليس له ها ورائية ، فوظيفته ذخرفية : تزيين أول بمعنى ثان .

ان ديانية الابداع التسعرى العظيم تقوم على ما أسميه بد المجاز التوليدى فهو بما يتصمعنه من البعد الاسطورى د الترميزى ، وبقدرته على حمل اللسان يقول اكثر مما يقوله عادة ، أى على جعله بتحاوز نعسه ، يكشف عن الجوانب الاكثر خفاء في التجربة الانسانية ، مما لا يستطيع الكلم التعبيرى د العادى ان بكشف عنه ، وهو يدفع ، بها لدلك ، ألى رؤية العالم بشكل جديد ، وإلى أعادة النظر فمه ، أنه يدخل إلى محال التصور الإنساني ابعادا تقود الانسمان تحدو ابعاد أخرى ، نحو فضاء آخر ،

وفى هذا المستوى ، يصبح القول أن هرال عالمنا عائد ، في المقال الاول ، الى الهزال في طريقة استخدام لسائما العربي . ذلك اننا ، اذا درسنا هذا الاستخدام السائد ، من حيث هو دال وحقل دلالي ، يتضم لنا أن العلاقات التي يقيمها و

یکشف عنها _ انها هی علاقة ترتبط بها هو سأند وهو ، اذن ، استخدام يقوم علماً يهوت ، لا علما يولد .

ومن الطبيعى ان يتجلى الشعر الذى يقوم على المجاز التوليدى ، غريبا مفاجئا غامضا ، وسط ذلك السائد . ذلك انه يفحر الجراب الاكتبر غنى وعمقا فى كياننا ، الجوانب التى جهلناها او تجاهلناها وكبتناها لاسباب كثيرة احتماعية وثقافية وسياسية . وفى هذا المستوى يكون الشعر خلقا ، يكشف عن الاجزاء الخفية او المنتظرة او الغائبة من وجودنا ومن مصيرنا على السواء .

د - أن الكلام على أرتباط الشعر بنا يسمى والواقع، ليس له في التحليسل الاخير ، عنلى الصعيد الابداعي ، أية قيمة - عدا أنه كلام ايديلوجي محض

ولذلك ليست المسألة ، شعريا ، وبخاصة على صعيد التواصل ، مسألة العلاقة بجمهور دحماهيري، أي بجمهور ايديلوجي مسيس او متسيس ، وانعاهي مسالة العلاقة مع محموع المحال المشرى القارى، الذي يوفسوه المجتمع . والكتابة الشعرية ادن ، ممارسة باللسان ، في حقل لسابي ... اجتماعي ، ثقافي متناقض ، معقد ، متنوع ، وهي تحدد وتقوم في هذا المستوى ، لا في مستوى ه الحزب ، الا د المحمهور ، المنظومة الايديلوجية ،

ه - لا يزال المكان الثماني . المادي في قبصة الفديم التقليدي وتحت هيمنته هكذا يبدو النص الدربي الابداعي ، عن المستمل كانه يتحرك في مكان متخيل في هذا المكان تذوب الحدود التقليدية التي ارتسبت كحدود فاصلة بين الانواع الادبية ، ولا يعود ثمة نوع عماف ، وابعا بنشأ النص / المزيج ، النص / الكل . لهذا يعدو المكان ، ماديا وشعربا ، تفتتا فاجعا ، عائما في سديم يتموج بين لهذا يعدو المكان ، ماديا وشعربا ، تفتتا فاجعا ، عائما في سديم يتموج بين والمحيط والخليم ، وبعدو كأن المكان الوحيد لكل خلاق هو هذا اللا مكان .

ادونیس (لبنان)

الاستاد المستود المست

قصيدة ليشير المشرفى ، قصيمة لهشمام المحمدى ، قصمة للناصر التومى ، قصة لحياة بن الشيخ ، دراسة للمثصف وناس ...

المغرب

أفاق العدد رقم 84-83 1 مايو 2013

تداول التناص فیے النقد الهسرحیے الهغربیے

مصطفى رمضاني

أكيد أن التناص من المسطلحات التي ظهرت إبان اوج تطور الماهج النقدية الرحديثة بأوروبا، ولكنه إجرائيا كان متداولا بسفات أو مسطلحات أو ألفاظه مختلفة منذ ظهور النص الأدبي او الفني، طفهور المسطلح التناص حديثا لا يذب إطلاقا عدم وجود الفناهرة من قبل، طاذا كان التناص يفيد بلا دلالته البسيطة استفادة نص متأخر من نص أو من نصوص سابقة، فإننا سندرك ان الطاهرة بلا حد ذاتها كوبية وموضلة في القدم قدم الكتابة نفسها.

ويمكن أن نستحضر في هذا المقام نظرية المحاكاة التي بثي عليها أرسطو تصوره لجوهر الإبدام بمختلف الأجناس التي استعرضها في كتابه " فن الشعر ". في في في في في في المحاكاة في مجموعها، لكنها فيما بينها تختلف على أنحاء ثلاثة ، لأنها تحاكي إما بوسائل مختلفة، أو موضوعات متباينة ، أو بأسلوب متماير ". [1]

فالمحاكاة لل نظر أرسطو لا تعنى التقليد أو الاحتذاء الذي يغيد معنى الاسترجاع أو التقليد الدختذاء الذي يغيد معنى الاسترجاع أو التقليد البخش عن الأرقى والأفضل والأسمى لتوفير المتعة التي تتحقق بالوسائل التي تخص كل جنس فتى أو ادبي. فهى إذن تجاوز لما هو كانن، ومحقيق للمكن، وإلا ما جدوى تكرار ما هو سائد ومند اول ومألوف والمحاكاة في نظر ارسطو غريزة فطرية في الإنسان، مادام هذا الإنسان بقاوم

الموت بالتجريب ورهش المتداول والمروتيني الذي هو لموء من الموت المعلية المعلوب أو ما يسمية المسطو بالارتجال يتفتق الإبداع. يقول في هذا المعلى المعلى

قإذا كان اصالة الإبداع رهيئة بهدى تهيزه وتبكنه من تحقيق فرادته الني هي أساس ذلك التهير، قان ذلك لا يعني إطلاقا ان البدع ينطلق من درجة الصفرية الإبداع دونها اتكاء على مرجعية أو مرجعيات تترك بشكل او باخر بصمات على ما ينتج فلا أحد يكتب من قراغ، قهناك دانها نص أو نصوص ثاوية بة البخفاء تمارس تأثيرها المباشر أو الضمني على ملكات الفنان الحسية أو الإدراكية أو غيرها، فتكون بدلك من يوجهه نحو المادة أو الشكل الذي يكتب به.

وهذا أمر طبيعي أو لنقل غريري قطري في الطبيعية البشرية التي تقلل محاسرة بمحدودية قدراتها، ويحاجتها إلى الأخر الذي يكمل نقسها ويعوض بعس ضعفها، من هنا نلمس عادة تلك التقاطعات المختلفة بين المسوس في مختلف الكتابات الإنسانية، وغالبا ما تتم العملية عن طريق الترسنات التي تحدثها القراءة المتواترة، شعد أن تحملها الذاكرة ردحا من الوقت، تأبي إلا أن تعيدها



مرة أخرى إلى الوجود بصيغ مختلفة حين يقتضيها المقام. وتتم هذه المملية بطرق متنوعة اطلق عليها الباحثون تسميات ومصطلحات مختلفة كالاحتداء، والاقتداء، والاستيحاء، والنقل، والتأثر، والمحاكاة ... ونحو ذلك عما هو متداول إل الدراسات المقارنة بشكل عام.

وقة هذا السياق تندرج أهم إشكالية عرفها النقد المربي القديم منذ القرن الثالث الهجري ، يمكن اعتبارها من سميم مسألة " التناس"، وإن لم يتداول هذا المصطلح بهذا اللفظ - وأعنى بها قضية القديم والمحدث وما ترتب عنها من قضايا فرعية، كقضية السرقات، والموازنات والمارضات،والتضمين، والاستعارة، وغيرها مما تحدث عنه ابن رشيق في هدا السياق الرتبط بمعنى ما يواري التناس فقال، وهذا باب منسع لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعى السلامة منه، وفيه أشياء عامضة إلا عن البصير المعادق بالصناعة وأخرى فاصحة لا قطفي على المعاهل، (3)...

يل يمكن اعتبار المسألة اقدم من ذلك، إذ كان البدع العربي واعيا بجوهر الإبداع وبمسألة التلاقح الثقلية الذي يمنح إبداعه سفة الكونية. ولعل إشارة بعض الشعراء العرب القدامي إلى مسألة الاحتذاء أكبر دليل على ذلك. يقول عنترة مؤكدا غياب النص الخالص إلى الإبداع،

هل غادر الشمراء من متردم

أم هل عرفت الدار بعد توهم. (4)

ويؤكد كعب بن زهير مسألة الاحتذاء صراحة. إذ لا وجود في نظره لنص لا يستفيد بشكل أو بأخر من نص أو نصوص سابقة عليه فيقول:

ما أرانا نقول إلا معارا أو

معادا من قولتا مگرورا . ⁽³⁾

وقد خلل معنى التناص متداولا بسيغ وألفاخك ومسطلحات متنوعة باعتباره مسألة غطرية يؤمن يه الجميع، وتعمق هذا الاقتماع بشكل أكبر بعد الثورة السناعية الكبرى وما خلقه اكتشاف الكهرباء

من رجات علمية وفكرية غيرت كثيرا من المفاهيم وأعادت النظر في كثيرمن السلمات واليفينيات، وكان من جرائها أن تبلورت نظرية النسبية التي ساهمت بشكل قوي في تبلور مصطلح التناص، فقد شككت هذه النظرية في مسألة النسوس الخالصة، وأثارت مسألة النسبية في كل المحقول ومنها حقل الأدب والفن وشجمت على التجريب والبحث عن المغاير والمختلف ورفض النمودج الكامل والجاهز والمثال ودعوذاك...

 قال حركية التجريب الناتجة عن الثورة السناعية والأفاق التي فتحها اكتشاف الكهرباء، بدأت تظهر نظريات جديدة تقارب النص الأدبى لِلْ خَلْلِ المعطياتِ الرجديدة، ومنها تظرية الصوارية اليكائيل باختين وتعدد الأصوات اللغوية، وتلاقح التصوص وتحاورها وتعايشهاء وكذا نظرية جوليا كريستيفا حول البص وإعادة توريع نظام اللسان وتداخل النصوص الدي يحقق صراحة ما سمته بالتناس. ونحدث جيرار جيئيت عن هذه السألة التقدية بمصطلح مواز اطلق عليه مصطلح العتبات. وهي إل جوهرها نسوس موازية تمتح النص قابلية التشكل عبر عتبات داخلية أو خارجية. وفي هدا السياق تحدث كريرانسكي عن مصطلح ملتقي التصوص داخل النص الواحد، لأنه في تظره لا وجود لدلك النص الفالص الذي لا ينتقي مع تصوص طرعية تمنحه قوة الظهور والاستمرار.

وربعا كان رولان بارت أكثر جرأة حين تحدث في هذا السياق عن النص الفائب، ومن ثم عن موت الثولف. فليس هناك نص خالص. بل هناك نصوص بدون أب شرعي واحد. وهذا ما يمكن تسميته بالنص اللقيط. بل في كل نص نمارس عملية قتل صريحة أو خفية ثلاب المائح جيمات النص الأصلي. وقد استفاد هؤلاء النقاد من يمض نتائج التحليل النفسي، ولاسيما من نظرية عقدة أوديب التي استلهما فرويد في دراسته لبعض النصوص الأدبية والقنية.

إنَّ النَّنَاسَ عَنْكُ هُؤُلًّاءِ لا يَعْدُو أَنْ يَكُونَ تُرْجِمَةً



لهذه النظرية التي تعتمد على مفهوم قتل الأب . وما الأب هذا غير النص المؤسس، وبلَّ التناص لا وجود للعن مؤسس. وإنما هناك دوما نصوص تتحاور وتتبادل التأثر والتأثين أي هناك دائما ثقوب وبياضات ينبغي ملؤها كما جاء يلا تنظيرات أعلام مدرسة كونستانس الأثانية فيما يتعلق بنظرية جِمالية التاقي. فكل نص يقلل ملينا بالفراغات مادام ليس هناك كاتب كامل ومن شم نس كامل.

ويبدو أن هده المواقف من عملية التناص إنما هي صورة مغلفة للتبشير بمفهوم العولة، وما يقتشيه -من تدويل المفاهيم وتدويب الأقليات والخصوصيات. ويهذا المني سيصبح من المبث الحديث عن أصالة ا الإبداع وهويته: طبعا وما يحمله من أطكار ورؤى -تعكس مواقف الكاتب وهويته الفكرية والمقدية والسياسية وما إلى ذلك... وهو امر لا تستسيغه العملية الإبداعية التي تنش في أصلها على الوهية قبل الدرية والتمرس، ولما كانت الدرية الأحقة للموهبة ، وجب القول بأن عملية التناص لا تلغي أصالة البدع، مادامت ثاك الأصالة مرتبطة ١١٠ جوهره بالموهبة لا بالدربة والراس، وهذا ما تؤكده كل الإبداعات الإنسانية المالدة. فقد سارت خالدة - تقسيمه لأنوام التناس ومنهاء بقسل قدرتها على التأثير والاستمرار دودما اعتبار العيار رمنى أو جغرابية. وهذه القدرة موكولة إلى موهبة الكاتب وأسلوبه وطريقة ممالجته لما يكتب لا إلى المادة أو القصايا التي يتناولها. وكذا إلى -السياق الخاص الذي يمنح شرعية التأويل والناعة الداخلية للنص.

ويمتير بمش الدارسين مسألة السياق هذه من اهم الركائز التي تنبني عليها عملية التناص. يقول صيري حافظه ووبالإضافة إلى أطكار النص الغائب والإحلال والإراحة والترسيب التي تطرحها هذه الواقمة التناسية هناك أيضا فكرة السياق، وهي - أو التحويل ك. واحدة من الأفكار الأساسية في عملية تلقي أي نص والاستجابة لنظامه الإشاري المقدء فيدون وضع - بمثابة خلفية مرجمية غيرمصرحبها، فينحول بذلك النص في سياق يصبح من الستحيل علينا طهمه طهما

صحيحاء وبدون فكرة السياق نفسها يتعذر غلينا المدنيث عن الترسيب أو النص الفائب أو الإحلال أو الإزَّاحة أو غير ذلك من الأطكار، لأنَّ هذه الطاهيم. تكتسب معتاها المحدد -كالنص نماما- من السياق الذي تظهر فيه و تتعامل معه.. ⁽⁶⁾

وهذا السياق في الحقيقة هو الذي بيرز النص القائب من خلال قناع ممين بعد أن أزاح هذا النص الجديد. بالرغم من تبعيته له واستفادته منه. لهذا يبظى النص المزاح دائما هو الجذر والنصوص المزيحة هي القرم، التحول بعد ذلك إلى جذور تزيحها تصوص أخرى فرعية. وبذلك تستمر عملية الإزاحة والإخلال كما تستمر عملية النصوص الجدرية والنصوص الفرعية بإذنوع من التطور وتبادل الواقع بعد أن تترك رواسية وتتحول عبر سياقات يصعب فهم عمنية التناص وهذه الرواسب خارجها.

و لكن مع هذا، فإن التسامس اليعق لا يحرم المؤلف حقرقه بإذ الاستفادة والاستلهام والتطوير والإبداع بعد ذلك، وإلا كان كل أشر أدبي أو ظني بنتهي عند ولادته حرن لا يجد مي يتعامل معه بالنقد والرعاية والاستلهام، وغيره مما يشير إليه جهرار جينيت يلا

- المناص: Paratexte أو المتبات: ويمنى به اشتراك تصبن بإذ مقام وسياق معينين يحافقك فيهما النص الجديد على بنية النص القديم كأملة esmittis.
- المتناس: metatexte ، وهو البحث في العلاقة التي تربط نصا بآخر دون أن يذكره أو يستدعيه: وهو ما يحدث أثناء قراءتنا ثنص نستحضره فإ اذاكريتنا.
- العبر نص أو النص اللاحق، وهي الملاقة التي تربط نسا لاحقا بنس سابق عن طريق الحاكاة

فالنص السابق المنتفاد منه، كثيرا ما يظهر إلى نص غائب بالرغم من حضوره الخفي، لأن النص



كما رأينا من قبل لا ينشأ من قراخ إدما يعتمد على مرجعيات التراكمات مرجعيات التراكمات الثقافية من جهة أخرى، ويهذا الظهرية عالم علي بالنصوص الأخرى، ومن ثمة فإنه يحاول الحلول محل هاته النصوص وإزاحتها من مكانها، وخلال عملية الإحلال أو الإزاحة عاته قد يقع النص يقظل نص أو نصوص آخرى، وقد يتصارع مع بعسها، وقد يتحان من الإجهاز على بعشها الأخرى ألى ألى ألى بعشها الأخرى ألى ألى بعشها الأخرى ألى الإجهاز على بعشها الأخرى ألى ألى ألى الإجهاز على بعشها الأخرى ألى ألى ألى الإجهاز على بعشها الأخرى ألى ألى الأربعة الأخرى ألى ألى الإجهاز على بعشها الأخرى ألى ألى الإجهاز على بعشها الأخرى ألى الإجهاز على بعشها الأخرى ألى المشها الأخرى ألى الإجهاز على بعشها الأخرى ألى المشها الأخرى ألى المشها الأخرى ألى المشها الأخرى ألى المشها الأخرى القريد المشها الأخرى القريد الإجهاز على بعشها الأخرى ألى المشها الأخرى ألى المشها الأخرى المشها الأخرى الألى المشها الأخرى الألى المشها الألى الألى المشها المشها الألى المشها المشها المشها الألى المشها المشها الألى المشها المشها الألى المشها ا

وإذا كان مصطلح التناص قد عرف رواجا واسعا في النقد القربي، فإنه خلافا الذلك لم ينبلور في النقد العربي إلا في فقرة السبعين وبشكل محتشم، وتدوول أكثر في حقل النقد الشمري والروائي، ولم يتداول في حقل النقد السرحي العربي، رغم ان مظاهر هذا التناص أكثر حضورا في السرح من غيره من الأجناس الأدبية والفئية الأخرى في الوطن العربي،

فهن المعروف أن انطلاقة السرح العربي كانت تراثية حين استلهم مارون النقاش مسرحية ، البخل « أوليين ولما فشنت تلك التجرية مال المسرحيون الي التراث والتاريخ يستلهمون منه الفكارهم وشخصياتهم ، بل وصيفهم التعبيرية الشعبية، الاعتقادهم أن ذلك التراث هو الوفزان الذي يحفظ الذاكرة واللاوق معا. لهذا قبل التراث هو النص الحاضر باستمرارية مسيرة السرح العربي، وظلت من ثم عملية التناص ملازمة للسيرة المسرح العربي منذ نشأته إلى اليوم. إلا أنه

رغم هذا الحضور لمظاهر التناص في السرح المربي عبر توظيف التراث بمختلف مظاهره المعنوية والفنية الم يستعمل النقاد المسرحيون العرب مسطلح التناص صراحة فيما نعلم، وإن استعملوا ما يرايفه أو يوازيه كالاستفهام والتقليد والاحتذاء والاستمات والتوظيف ونحو ذلك... لكن يعقى مصطلحا الاقتباس والإعداد من أكثر المسطلحات رواجا في النقد المسرحي العربي، الأنهما مصطلحان ينتميان أسلا إلى حقل المسرح.

أما في مجال النقد الفريي، فقد قداول النقاد هذا السطلح بشكل محتشم بلا مجال الشعر

والسرديات على وجه الهنسوس دون المسرح، وربما يأتي الناقد سعيد يقطع على رأس هؤلاء حين ربط البحث لا التناس بالبحث الفياولوجيي، فهما لا نظره عمليتان تنطلقان من البحث عن العلاقات النسية وتفاعلاتها، وهو الأمر الذي جعله يقترح مسطلح ،التفاعل النسي، بدل التناس، ويقسم الواعة إلى:

[- النفاعل النصي الذاتي، ويعنى به الحالة التي تتداخل فيها نصوص الكاتب الواحد وتتفاعل فيما بينها.

2- التفاعل النسي الداخلي: ويعني به الحالة التي يتفاعل فيها نص الكاتب مع نصوص كتاب عصره.

3- التفاعل النسي الفارجي، وعتي به الحالة التي يتفاعل فيها نص الكاتب مع تصوص غيره في غير عصره (9)

اما الدكتور بحدد مفتاح، فيقترح مسطلح
التعالق، ويعثي يه العلاقة التي تتم بين النصوص
بطرق محتلدة الحو العارضة والمحاكاة والسرقة
والما أد يكون خارجيا، باعتبار أن أي كاتب كيفما كان
يعيد التناجا سابقا يجعله مرجعه ويتكي عليه (10)
ووظف محمد ينيس مصطلح النص الفائب، وهي
عملية تتم في نظره عبر تلاث سبغ هي: الاجترار،
والامتصاص، والحوار، (11)

أما في مجال المسرح طلم يتداول النقاد المفرية مسطلح التناس صراحة، وتكنهم استعملوا ما يوازيه من ألفافك ومسطلحات، خصوصا في مجال البحث المقارن إما اثناء المحديث عن تاريخ المسرحي، فتتم وإما اثناء دراسة تجرية معدع أو ناقد مسرحي، فتتم الإشارة إلى مواطن استفادته من غيره على شكل مقارنات أو استحضار مواطن التأثر والاحتذاء...

وربما كان الأستاذ عبد الله شقرون من أواتل الباحثين المسرحيين المفارية الذين أشاروا قضية التناص النتاء حديثه عن بداية السرح المفريي، وبالا



سياق ذلك الحديث استعرض مسيرة السرح العربي وانطلاقته الأولى مع مارون النقاشية لبنان، واستعمل مصطلح الاقتداء وهو يتحدث عن تأثر مارون النقاش بموليير ثا قدم نصه السرحي «البخيل». يقول عبد الله شقرون» «هني تلك الظروف بالذات كان أحد اللبنائيين يتجول في أوريا ويلع دور التمثيل ويطالع السرحيات، وعاد إلى وهله وكتب مسرحية، ودرب أفرادا على التشخيص، وقدم في تلك السنة ويبيروت أول مسرحية في اللغة العربية، واختار لهامن العناوين أول مسرحية باللغة العربية، واختار لهامن العناوين مالبخيل اقتداء بملهمه «موليس وكانت التكارا عظيما مالنات الربط السمى «مارون النقاش». (12)

ويعدها خاض الدكتور حسن المنيعي في هذا المجال، وتحدث مرارا عن ظاهرة التنامس بمفردات ومسطلحات مختلفة. وكانت اولى ثلث الإشارات ما جاء في دراسته الرائدة لتاريخ السرح المفرب التي شمنها كتابه و أبحاث في المسرح المفربي به المني هذا الاكتاب استعمل الدكتور حسن المفربي مصطلح التأثر وهو يتحدث عن تأثير الفرق المسرحية المشرقية المشرقية المسرح بالمفرب (13) وفي موضح أخر استعمل سيفا أخرى مثل المحوان والتفاعل، والاحتشان، والتمرد على النص، والتمالية المحديدة. (14) كما استعمل بشكل خاص صيفا أخرى من هيئيل الاقتباس في اكثر من موضع أألا

أما عبد الرحمان بن زيدان فاستعمل مصطفع الاقتباس باعتباره ظاهرة فنية بإ المسرح المقربي. فهويري أن جعلية الاقتباس الجيدة، تعتبر محاولة لتطعيم مسرحنا بالتجاهات جديدة، وبدماء جيدة متحررة من فيود الكلاسيكية، ومن المتقولية بإ الأهكار المفلقة المتقوقعة بإن هذه العملية تحاول ال تؤقلم الأعمال العالمية مع مفهوم مفربي (18). ويتحدث مرة أخرى عن التأثير وعن الرجعيات والتوظيف وما إلى ذلك مما هو متداول في قاموس أغلب النقاد المسرحيين الغاربة. (19)

ويعد عبد الكريم برشيد من أهم المسرحيين المفارية اهتماما بمسألة التنامس سواء على مستوى الإبدام أم على مستوى النقد والتنظيل بيد أنه استعمل مصطلحات وصيفا أخرى مقابل هذا المستلح. فعلى مستوى الإبداع، ألف برشيد ما يفوق أريمين نصا مسرحيا جلها تمتح من التراث وتوقلف شخوسه وأحداثه وسيفة التعبيرية. وهي عملية لها صلة بالتصور الاحتمالي الدي يتبناه هذا البدع والذي يمتير التراث من اهم مقوماته. أما ﴿ مجالَ النقد والتنظير فيتحدث برشيد باستمرار عن عملية التعامل مع التراث، وعما يسميه بالراجع : وهي الرجميات النظرية والفنية التي الكأت عليها (الاحتفالية (20) وكدلك العال البدع الرائد عبد الله شقرون والسكيني السقير ومحمد مسكين والطيب الصديقي، وغيرهم من الكتاب السرحيين المارية الدين لا يسع القام لدكرهم كلهم.

وهداك من النقاد من استعمل مسطاحات أخرى مثل الاستلهام والاستيماء والاشتقال والاستثمان كما هو اليمال من الاستثمان كما هو اليمال مع الباحث عز الدين بونيت في كتابه والشخصية في المسرح القربي بنيات وتجليات، وركز والاستلهام وهو يتحدث عن مسألة حضور الأسطورة في المسرحية العربية. (21) أما الباحث سعيد الناجي شعلاوة على هذين المسطلحين، فوقلف مسطلح الاستدهاء والاقتباس في كتابه والتجريب في المسرح ضمن المبحث الذي سماء والتجريب وسلطة التراث، وكذا في كتابه والسرح المفربي، وكذا

وخلافا تذلك، فضل بعض الباحثين استعمال مسطاحات جديدة للدلالة على معنى التناص لل السرح المفري، من ذلك مثلاً أن الباحث حسن يوسفي يتحدث عن عملية ،التنسيب إشارة منه إلى علاقة الانتساب والترابط بين نص وغيره من النصوص

التي يستفيد منها مبراحة أو شمنيا. ⁽²³⁾ واستعمل صيفا أخرى موارية كالانصهار والتفاعل والاستثمار والاقتباس وغيرها...

ويفضل الباحث الناقد عبد الواحد ابن ياسر استعمال مسطلح والاستثباث والي جانب مسطلح الاقتباس في حديثه عن حضور البعد المأساوي في المسرح العربي . (²⁵⁾ أما التاقد خالد أمين فقد اقترح مسطلحا آخر سماه والهجنة، (²⁶⁾ رغم تركيزه هو الأخر على مصطلح الاستنبات، خاصة ية التقديم الذي قدم به مسرحية رسيدنا قدر، للكاتب السرحي القربي محمد قاوتي. (27) عِلْ حين استعمل الباحث محمد أبو العلا مصطلح التمالق وهو يتحدث عن كتاب الأستاد يونس لوليدي المسرح واللدينة. (28) وهنيل الناقد سالم اكويندي استعمال مبيغتي الاستحضار والتقاطع. ^{[29}

وية مقابل هده الصطلحات والمبيغ التي غالب ما تتوب عن يعضها البعدن في الدلالة عن المثي العام المصطلح التقاص كها هو متعارف عليه؛ أي في الدلالة على معنى الاستفادة البريمة لنص من نص آخر أو نصوص سابقة عليه بشكل صريح أو شمئي، يلا مقابل ذلك يقترح الباحث أحمد بلخيري مسطلح والانتحال، وهو مسطلح يتجاوز تلك الدلالة البريئة التي يوحى بها معنى التناس وما يوازيه من صبح اخرى كالتي أشرنا إليها، إلى أبعد من ذلك كما هو واضح من القدمة التي مهد بها لتحديد معنى الانتحال في تصوره النقدي . ⁽³⁰⁾

وعموما يتضح أن النقاد السرحيين الفارية لم يتداولوا مسطلع والتنامن فإ دراساتهم وأبحاثهم، وإن كانت هذم الإشكائية حاضرة بكثافة فيها ولكن بسيغ محتفقة. فهناك وعي بالظاهرة واهتمام بها إجرائيا، لكن استعمال المسطلح وتداوله يخلل أمرا غائبا فيما نعلم. وهو مر لا يعني إطلاقا أن هؤلاء النقاد والباحثين يرطضونه أو يتحاشون استعماله

عع سبق الإصران وإنما يعزي الأمر فيما نعتقد إلى المجم النقدي المتداول عند كل باحث بما في ذلك المسطلح نفسه. والواضح أن هذا المسطلح لم يثق رواجا عند نقاد السرح الفارية خلافا لنقاد الرواية

ونريد أن تسجل في هذا المقام أن جل تلك السيغ الدالة على معنى التناص لا تتعارض لإ إطارها العام. فلا فرق بين الاستلهام، والاستيحام، والاحتذام، والتوظيف، والتقاطع، والاشتغال، والاستثمار، والاستدعاء، والتعالق، وبحو ذلك من الصبيغ التي أوردناه وغيرها مما ثم تورده. فهي ية عمومها تتوب عن يعميها البعص كما ذكرتا، وتؤدي نفس المعتى باستثناء مسطلح الانتحال الذي يبتعد الإ مساه الخاص عن الدلالة الرانجة لعني التناص .

اما مصطلح الاستنبات، طيبدو أنه ﴿ جوهره لا يختلف عن معنى الاقتماس المتداول في المسطلح التقدي السرحي، وهو من اقدم المسطلحات النقدية وأشرها تداولا في الخطاب النقدي المسرحي المغربي والشرقي على حد سواء،

وأخيرا فإن هده العينة من الصيغ والمصطلحات لا تلقى يعش الصيغ الأخرى المتداولة عند يعش الدارسين بشكل عفوى وعابر، ولكنها تؤدي نفس العنى العام الذي تؤدية. كما أن الاستشهاد بهؤلاء الثقاد والباحثين ويبعض أعمالهم لا يفيد معثى المصر والقطع لأنها عينات لغاية التمثيل لا غير. فتحن لا ندعى الإحاطة بكل ما كتب إلا هذا الصدد، هكتابات النقاد السرحيين المفارية واستعمالاتهم للصيغ والتعابير الدالة على معتى التناص أوسع من أن تحيط بها هذه النظرة العابرة التي تحتاج إلى من مغتبها أكثر وأكثريي



هو امش

- (1) اسطوطاليس، في الشعر، تحقيق هيد الرحمن بدوي، دار
 الكفافة ، بيروث، طاء ، 1973 س. 4
 - (2) ئاسە،سى، 13
- اسطو طاليس ـ ش الشعر ـ تحقيق عبد الرحمن بدوي ـ دار الثقافة ـ پيروت، ط-1973 س ـ 4
 - ئۇسە.س. 13
- (3) ابن رشیق ، العبدة . دار الوبل ، ط4 ، 1972 ج2 می 280.
- (4) شرح القصائد العشر-صلعة الخطيب التبريري- محقيق ه. هَجَر الدين قباوة - منشورات دار الآفاق الجديدة - بيروت ، ص 262
- (5) انظر ابن عبد رية العقد القريد . تحقيق أحجد أمان واخمد الريح وإبراهيم الأبياري . ج5 . ط . لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة . ط . 1965 . س 338
- (6) صبري حافظ. (التناص وإشاريات العمل (الأدبي غيون القالات (الفريية). ع2. س188 - س81
- (7) انظر سعيد يقطين، انفتاح البحن الروائي، الركر (التنبية الحربي پيروت، الدار البيساء شاء 1989 سن 97، ويمكن الرجوع إلى المنفحات ما يين 91 و 101 لازيد من الدرسع.
- (8) سبري حافظ التتامی اشاریات اشمل الأدبی -می 81
 - (9) سعيد يقطين. انفتاح النص الروائي، ص: 100
- (10) تحليل البلطاب الشعري ، المركز الثقابية العربي ، الدار البيشاء ، طا2 ، 1982 ، س ، 121 - 124
- (11) انظر قاهرة الشعر العاسر الإالقرب، دار العودة، بيروب عقد 1979، عن 253
- (12) تطور السرح المفريي قبل الاستقلال وبعده . الملكة المغربية . كتابة الدولة في الشييبة الرياضة . سلسلة محاشرات الموسم التقليل 1967. مطبعة فشائة . المحمدية . المغرب من 140
- (13) ايجاث ي السرح الفريي مطبعة صوت الكناس الأمرب.
 شال 1974 . س 33
- (14) انظر كتابه النقد المسرحي العربي(إطلالة على بدايته وتعفوره). منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة مسلسلة دراسات الفرجة 13 . تطوان . طاء 108 . مسلسلة دراسات الفرجة 13 . تطوان . طاء 108 . مسلسلة دراسات الفرجة 13 . تطوان .
- (15) انظر القصل الرابع الذي يتحدث فيه عن أحمد الطيب

- العلج والعليب السديقي شمن كتابه أبحاث ق المدرح الفرين البنائف الدكر ، وكذا كتابه السرح القربي من التأسيس إلى مساعة القرجة . منشورات كلية الأداب والعلوم الإنسانية ، فقهر الهزار . فاس . 1994
- (16) المسرح المُقربِي مِنْ التَّاسِيسِ إلى مساعة الفرجة، من 50
 - (17)ئفسة عس 36
- (18) من قصايا السرح الغربي , مطبعة صوت مكناس. 1978
 - س 3:
- (19) ينظر مثلاً كتابه قسايا التنظير للمسرح العربي من البداية إلي الامتداد عبشورات اتحاد كتاب العرب، موريا -1992 صل 53 وما بعدها
- (20) انظر كتابه حدود اتكاش والمكن ق السرح الاحتفالي . دار الثقافة . الدار البيان . 1985 من 163، وكذا البيان الرابع للمسرح الاحتفالي ضمن كتابه المسرح الاحتفالي . 1990 . الدار الوماهيرية للنشر والتوريح والإعلان . بلغازي . 1990 من 145 وما يعدف
- (2.) انظر كتابه الميثولوجيا الأشريقية لا السرح العربي الماسر مصيعة أقفو براغت الس. 1998
- (22) المدرج الشربي ، عدرائط التجريب دار النشر القربية .
 الدار النيساء .2003 ، من 18 و 45 مثلاً
- (23) ايقار دراسته حول الدخلير للمسرح الغربي سمى كتاب السرح الغربي بين التنظير والمبية منشورات مجموعة البحث في المسرح والسراما، تطوان، الغرب - س 28
- (24) انظى كتابه داكرة العابر ، دار وثيلي للطباعة والنشر عبراكش. 2004 من 22.27.72 أ
- (25) انظر كابه الماساة والرؤية الأساوية لل المسرح العربي المديث، المطبعة والوراقة الوطابية ، مراكش 2007
- (26) انظر كتابه ، مساحات الصمت ، منشورات اتحاد كتاب القوري الرياطا، 2004 من 48 وما يعدها
- (27) انظر كتابة ، مساحات الصمت مشورات اتحاد كتاب القريد الرياط، 2004 ص 48 وما يعدها
- (28) انظر كتابه المسرح المغربي من النقد إلى الأطتحاس. مطلحة سيياما طاس، 2010 من 40
- (29) انظر مثلا كتابه اسول التخييل السرحي ـ دار النشر المغربية ـ الدار البيساء 2006 من 118 و117
- (30) انظر مقدمة كتابه الوجه والقتاع في المحرج دار البوكيلي للطباعة القديمة قد 2003 من من 7 إلى 18



The property of the particular property of the property of the particular par

تدويرا كحروب في الشعراكجاهلي

ه د.عبدالله محمود حسين

🗀 تعهيده:

عرف العرب الكتابة منية اقدم العصور ، ومنا تزال الأثنار العربية القديمة تقدم لنا كل يوم العديدمن الأدلة والبراهبين على الكتابة العربية واستغدامها ، كما عرفتها العديدمن الشعوب ، والتي يعود فيها الفضل الأول والكبير لهم ، لاسدائهم تلك المنيد الفضليمة للانسائية والمجتمعات البشرية من خلال الأبجدية التي أوجدها أسلافنا السابقون ، ومنها أضلت تتطبور عبس العصور ، حتى وصلت الى الأبجدية الحالية التي تستخدمها في أيامنا هذه ،

كذلك عرف العرب العرب ، وخاضوا غمارها وبرعوا فيها ، ونقلت لنسا روايات كثيرة عنها عبر الشعس والغطابة لفترة ما قبل الاسلام اضافة ليعض المتعوثات التي وجلت في المقابس والآثار القديمة ، وعبس المدونسات الدينيسة والتاريخية والشعر وغيرها من فنون الكتابة التي عرفها العرب في الفترة التالية لقلهور وانتشار الاسلام •

📋 الفترة الجاهلية:

انتشرت القبائل المربية فوق رقعة من الأرض لها خصائص معينة جغرافيا وبشرياً وعمرانيا ، وكل واحدة من تلك أثرت بشلى الصور والأشكال مع غيرها في السياق الحياسي لعملية الوجود العربي في جريرة العرب أولا وغيرها من الأصقاع الأخرى ومن ثم فرضت من خلال طابعها المجغرافي الاقتصادي ظروفا تاسية على صاكيتها أو مرتاديها ، وتطلبت شروطا معينة لنتاقم مع هذه البيئة الأصليبة أو الجديدة على تلك القبائل ، التي هاجس



الكثيرون سها والساحوا فوق العديد من البقاع لتأمين أبدعك المتطلمات العماتية الضرورية لهم ولانعامهم ، والذي كان يقف على رأسها الماء والكلا ٠٠

أَصْبَحَتَ تَلَكُ لِمُنَاطِقُ الْوَقِيرَةُ الْمَامِ وَمِنْ ثُمِّ الْكَلَّأُ مُونُلاً يَقْصِدُهُ كُلُّ طَالِب لَهِما ﴿ وَنَظَّيا ا لتلة أعدادها قياسا الى تلمك المساحات الشاسعة والمترامية الأطمراف المتمدة من أقعى حدود اليمن الى خليج علمان ، ومن أعالمي العزادة السورية حتى أواسبط الصحراء (الافريقيلة ، فقلد غيدت هيذه الوحسات المخضوضرة في وسط دلك الامتداد الصعراوي لكبير مصبحاً لشيوخ القبائل ، كـل" يسروم الحصول عنى واحدة منها أو قسم منها ، وعلى ولأقل المشاركة في الاستمادة من خيراتها لصالح قبيلته ، ومن هنا ازدادت عوامس التنافس والتي كانت في انكثير الأمم تنقلب الى قتال:اهم ، تطول فصوله بمأساوية لا حدود لها • وهكدا كانت تلك واحدة من بواعث ودواعي نشوب المعروب والقتال بين التعائل العربيسة أنى كانت ديارهم ومو طنهم سعياً وراء تعقيق أكس قدر من الموارد المعاشية لهم ولمشائرهم وفراريها وأتعامه • كما أسهمت هذه البؤر الحياتية بدور حياتي كبير على صعيد لقبائل لعربية،كذلك فقد تحم عن هذا التجميع قيام تجمعات حضارية رائدة قامت حبول هله، لقدران المائية أو الدلدت المهرية التي وفرت لمرتاديه، "بسط متطلبات الحياة ، فقامت هذا وهناك العديد من كبريات الحضارات والدول التي عرفتها الأممعين تأريخ البشوية الطويل، فعدى أراضي ما بين النهرين قامت الامير طوريات والحصارات الكلمانية والبابلية والأشورية ، وعلى دلتا البيل قامت الامبراطورية والحسارة الفرعونية ، وفي الحديرة أقام المتادرة بولتهم ، وتدس عروس المبحواء عرفت وأحدة من كبريات المول، ودات الشيء في منطقه النتسراء حيث أسمن الأنساما دوسه وحضارم كماسمق أن ظهرت في بمشق وحماة وحمص وحلت وصيدا وصور رجبيل والقنس واللادنية وماري وايبسلا وترطاجت وغيرها المديد من الممالك والامسراحوريات التسيءتركت بصمات واضحة وهامسة على صفحات التاريخ النشري والحضارة الانسانية ومازالت الكثير من شواهدها المادية العمرانسة منها والمكتوبة تشير اليها والى عواقتها ودورها فيالمسيرة الانسانية واسهاماتها الكبيرة في هــذا الميدان

🖂 تلوين الحرب العربية :

كما سبق الاشارة اليه أعلاه ، فان قسماكبيرا من لحروب القبلية التي دارت رحاها بين العرب أنفسهم أو مجاوريهم ، كان الباعث اليها على وجه العبوم هو العامل الاقتصادي، من أجل لماء والطعام ، لذا كان طبيعياً أن يتعرس أبناء القبائل في بيناتهم المحتلفة والشديدة القسوة ، على تحمل الظلروف والتأقلم معها ، وفي ذات الرقت الاستعماء للنود عن حمى الظعينة ورد غرات الطامعين في موارها الحياتية ، لهذا ، كانت القبائل تعمل على تنشئة أولادها ومنذ منوات مبكن تعلى ركوب الخيل واستخدم الأسلحة الفردية المحروفة واتقان استعمالها وكان يشرف على تلك التدريبات معض من فرسان القبيلة المعدودين ، أو كان الآباء يقومون بتعليم أولادهم فنون القتال وأساليب الطمن والطراد



في ميدين التدريب المجاورة لحمى قبائلهم " تبارت القبائل في الاشسادة بمأثسر رجالها الشجمان من خلال وسائل الاعسلام المتوقيرة وتتذاك ، والني كان الشمراء والخطياء هم أبرز أدراتها ، فعن طريقهم كانت تنقل أخبار القبائل عبر القيالي والقفار ، أو من خسلالً الأسواق التي كانب تمقد في أيام معلومة كسوق عكاظ وعيره حيث يتولى الشعراء والخطباء نقل تلك الأخبار عبر قصائد أو خطب تقال في هذه المناسبة أو تشيد بمناقب أحد رجالات القبيلة وبطولاته والأعمال التي قام يهسا في لقاء مع عدو ودوره في الذود عن حسى القبيلة ورد غارات المعتدين ، وينعر ع الشمس اء أو الغطباء على العديث عن وساتسط التتسال المستخدمة سواء كانت سيوفأ أم رماحا ونبالا وغيرهاء وكدلك بالمحديث عن الخيول وصفاتها وأسمائها وغير ذلك ٠ ومن هنما ، ولأهمية الشمراء وتتمداك ، كانت القيائسل تفخس وتتباهى مندسا يبرز من بين أبنائها شاهركبير يعتى شعره الديدوع والانتشار ، حيث يمثل في حينه واحدة من أقرى وسائل الاعلام و أنشر السريعة الانتشار واللاائمة الشيوح والاستعمال - يل واكثر من ذلك فكلما زادعدد الشعراء في قبيلة من القيائسل ازدادت تيها وتفاخراً بهم بين أقرابها من لقيائل الأخرى " أنه فقد كان الشعر والخطابة ، هما الرعاء لا اللذان يهما ومن خلالهما وصلتنا الكثير من الأحدار والملومات عن أهم المعارك و نتائجها المتى جرت في العمس الجاهلي وأماكن ملك المعارك وأسرر أبطائها ، وفي نات الوقت العديث عن الأستحبة المستخدمية وأنواعها واسمائها - لكن عنى وجه العموم، كان الشعن الرعاء الأكثر شيوعاً والدي ضم في تعمائده تلك الأحيار و نقلت الينا كابراً عن كدير ، مقولة : الشعر ديوا المالين ؛ مقولة هامشية و بنا هي حقيقة تدل على أهمية وضخاصة المعلومسات التي وصلت «لينسا عبس القرون بالشعر ومن خلاله عن حيساة وأيسام وأخبار تلك القبائل والدول ، يما يوفر قسطا كبراس الدقة ، وتفطية شبه شاملة لمعظم المعارك اللتي كانت تدور فيما بين تلك المتبائل أو الدول •

فالشعر هو المصدر الأول والرئيسي الذي حفظ به العرب الكثير من المعلومات لمغتزنة صدن تصائده و ونتلت البنا خلال هذه المقرون الطويلة ، هذا ولن ندخل هنا في مجالات سبق آن ولجها الكثير مسن العارسين ذوي الاختصاص بالأدب الجاهلي ، وناقشوا مدى أصالته وصدقه وغير ذلك من الأمور التي هي خارج تطاق بحثنا هذا و والهم بالتسبة لنا أن الشعر الجاهلي موجود ولا يمكن أن يأتي من عبدم ، وعالج العديد من لموضوعيات الحياتية التي كان يألقها الانسان العربي ، فتطيرق الشعراء لوصف مظاهر الطبيعة : المحل والتخيل والسحب ، ومشاهد من قصول الشتاء ، والندران ومو ضع المياه والسيول والنحل منهم يوصف الميا المنابئة المديء وأوس بن حجر يوصف الحيرانات، فقد اشتهر البعض سهم يوصف الحيام مثل النابغة المحدي، وأوس بن حجر يوصف الحاس ، وعلقمة بن عبدة يوصف النعامة وغيرهم ، وعنوا بالمديء وأوس بن حجر يوصف الحاس ، وعلقمة بن وتعنوا في الغزل والهجاء و لحكمة ، ولم يكتبل أثر الشاعر في السلم والحرب عن أثر وتعنوا في الغزل والهجاء و لحكمة ، ولم يكتبل أثر الشاعر في السلم والحرب عن أثر وتعنوا في الغزل والهجاء عن قومة بلسانة يهاجم خصوبهم ويهجو سدتهم ، ويحث المحاربين على النارة المالوية في حياتهم ، الفات المالوية في حياتهم وتعنوا في الغزل والهجاء عن قومة بلسانة يهاجم خصوبهم ويهجو سدتهم ، ويحث المحاربين على النارس الشاعر يدافع عن قومة بلسانة يهاجم خصوبهم ويهجو سدتهم ، ويحث المحاربين على النارس الشاعر يدافع عن قومة بلسانة يهاجم خصوبهم ويهجو سدتهم ، ويحث المحاربين على المنارس الشاعر يدافع عن قومة بلسانة يهاجم خصوبهم ويهجو سدتهم ، ويحث المحاربين على المنارس الشاعر يدافع عن قومة بلسانة يهاجم خصوبهم ويهجو سدتهم ، ويحث المحارب عن أن



الاستماتة في القتال ، ويبعث فيهم الشهامة والنحوة للاقدام على الموت حتى المنصر ، في حين كان العارس يدافع عن قوصه يسيفيه ، وكلاهما داب عنهم محارب في النتيجة ، بل قد يقدم الشاعر على الفسارس ، لما يتركه الشعر من أثر دائم في نغوس المرب ، يبقى محفوظاً في الذاكرة ومتنافسلا على الألسنة ، يرويه الخلف عبن السلف يينما يذهب أثر السيف بذهب فعله في المركة ، والشعر هنو الدي حفظ لما تلك المعارك والقصص والأخبار حلوها ومرها التي ما تسرال تتسرده أحداثها وحودثها بين أسماعنا ونشنا أذائد بسماع أخبارها وترداد قصصه كل حنين ، اضافية لوجود عدد كبير من الشعراء المفرسان ،

🗀 الحرب والشبعر:

أفاه الشعر الجاهدي المؤرخين والباحثين في تأريح الفترة لجاهبية ، فأثدة جلى لا تقدر بشمين "

وريما زادت فائدة هذا الشعب من الوجهة التأريخية على فائدئه من الوجهة الدينة، لأنه حوى أمورا مهمه من أحداث المعرب الجدهبين لم يكن في وسعنا الحصول عليها لولا هذا الشعر - وكانت القدائل العربية تعتبر وتشاهي كنما نبه فيها شاعر واشتهب وداع مبيته ، لأنها بذلك تصمن المديم عنها و لكفين بالتصدي مجمعات المعتديس وأقوال المغرضين -

رخرت دواوين الشحصاء الجاهليين بالمديد من النصائد أو الأبيات الشعرية التي تتحدث عن العرب وويلاتها وأثارها واخطارها ، والتي تدل على خبرة عظيمة ومعرفة متعمقة بالحرب وفنونها وأشكالها التي كانت نعري في تلك الأيام ، يقدم لنا الشعداء خبراتهم وتجاربهم من خلال الدروس المستفاءة من تلك الحروب ، أذ تشكيل تلك القمائد تواتس خطر تدق لمن يملك قليبلاس عقبل ليتجدد خوض العبروب ويتعاشى ويلاتها ومخاطرها التي ذاتوا بعضاً منها أو تعرفوا على البعم الأخبر خبلال حياتهم الطويلة ٠٠٠

من تلك النماذح والشواهد نسوق بعضامن هاتيك الأبيات الشعرية التسي تطرقت للعرب وتحدثت عنها وحذرت من مفية اشعال نتيلها نناولها الكثير من الشعراء في أشعارهم، ولعل زهير بن أبي سلمي يعدد واحدا من أبرز هؤلاء الذين ضرستهم التجارب والأعوام الطوال التي عاشها حيث نيف على الثمانيين عاماً . فعفلت أيامه وأعوامه بالمديد من الحدرات والأخيار ، نقل البنا بعضاً منها عبرشعره الرائع ، لمليء بالعكم التي ما زالت وستبقى مالعة لكل عمر وأوان *

بقول زهير في حديثه عن الحبوب عبر معلقته الشهيرة :

وما الحسرب الا ما علمتهم وذقتهم متى تبعثوها تبعثوها نميمهة فتعرككيم عسرك الرحى بثفالها

ومنا هنو عنهنا بالعدينات المرجم وتضار اذا ضريتموهننا فتضمرم وتلقح كيشافا شم تلتلتج فكتلتشم



ان حديثه من الحصرب ليس بالحديث العفل أو المجديد ، وانسا هو حديث عن آمس معاش ، يعرفه الجميع ، وخبروا نتائجه وذاقوا مرارتبه وويلاتبه ، فليس الحسديث اذن رجما بالعيب ، فهو ينعل في آلته التصويريبة الدقيقية الرائعة مشهدا وصوره أكثر حيوية عندما يرسم صوره الحرب الذميمة ، وآليبة نشوبها ومن ثم تنجج سعيرها عندما تحتسدم في ساحات القيال المعارك الملاحسة الضروس التي لا تبقي ولا تذر والتي ان هي الا أشبه بالنار تبدأ صغيرة ثم ما تببث بعد أن تضطرم نيرانها فتصدح كتلة هائلة مخدفة تأكل كيل شيء حتى باعثوها ومنضوها **

ان هذه الصورة الرائعة والدقيقة للحرب وتحولاتها وأخطارها ، ما كان لها أن تتأتى من خلال قريحة شاعر رومانسي عادي ، لاخبرة به بالحروب ومضارها ، وكيف لا ؟ وزهير قد أربى على الثمانين عاماً وقد شهد رعاصر المديد سها طيلة هذه الستوات المديدة الزاخرة بالأيام والحروب وخامسة حرب دا حس والنبراء التي دامت زمناً طويلا ، ابتلي الكثيرون بريلاتها وحساق بعدد أكبر الشيء داته من لخراب و لدمار ، ناهيك عن النفوس التي أزهقت والأموال التي أنفقت والبلايا التي حلت بالقبائل المتناتلة طيلة هذه الحرب ما المجررة ما المدمرة ، والتي كان شاعرنا و حداً من معاصريها وشهودها ، فنقل لنا بريشة الرسام المرهف تلت السور الحديثة لرقيقة والمشاهد الواقعية الرائعة وعن ذات الموضوع يقول أحيحة بن للجلاح الأوشيان

أعصيم لا تجزع فان العرب ليست بالله عابسة

وأبو قيس بن الأسلت يذكن الحرب يقوله

قالت ـ وليم تقتصيد لقيال الغنا مهالا فقيد ابلغت اسماعي انكبرتيه حيان تبوسمته والحبرب غيول ذات اوجاع من يبلق الحبرب يجلد طعمها منارا وتعبسته بجعجساع في حين يعند جاس بن مرة الحرب (ت ٥٣٤ م) ٠

تاهب مثل اهبة نني كيفتاح فان الأمر جسل عن التلاحي وانبي قد جنيت عليك حربا تغيض الشيخ بالمساء القتراح مئذ كثرة متى ما يتعشع منها فتى نشبت باخر غير صاح وفي شعر ماك البكري نجد وصفا للحرب:

يا بيوس للحسيرب التي وضعت (راهبط فاستراحوا والحسيرب لا يبقسي لجما حمهما التخبيس والمسياح الا الفتمي الصبتار في التجسمات والقسرس الوقساح



وقيس بن زهير يقول :

وان سيبيل الحسيرب وعس مضبلة وان سبيل السينلم آمنسة سيبهل

وفي هذ المجال يقول حاتم بن عبدالله بن سعد بن العشرج للعسروف بالطائي ، الحدي اشتهل بجوده حتى قال عنه أبو عبيدة أجسواد العرب تسلاتة : كعب بن عامية وحاتيم سي و هرم بن سدن صاحب زهير بن أبي سلمي "

وانسي كاشسسلاء اللجسام ولن ترى أخسا العرب الاساهم الوجه أغيسرا أخو العرب ان عضت به العرب عضها وان شسمرت يوما به العسرب شمرا

لعل في عدد الشواعد ما يكفي للدلالية على معرفة العرب الجاهليين للحرب ومخاطرها، وقد نقلت البينا عدد الصور من عصور قديمة من حلال الشعر وبه ، فحفظها ونقلها البينا سابة وستبقى كدلك لأعاد طويلة ما دام الشعر موجوداً تحفظه الدو وين وتتدفله الأجيال بعد الأجيال صبلة مسيرة الحياة *

🔲 أيسام العسرب :

عرفت الحروب التي دارت بين الفيائل لعربية نفسها أو بين بعميها والدول المجاورة كافعرس بالأيام - رغم أن الكثير منها كنان يدوم الأكثر من يوم بل وأكثر من أعوام كميا هو الحال في حرب السوس التي دامت قرابة أربعة عقود كامله من السنين ، وفنيت جن وها أعد د كبيرة من طرفي السراع ، والتي شمئت عددا من الايام منها : يوم النهي، يوم الدنائب يوم واردات ، يوم عنينة ، يوم القصيبات ، يوم تحلاق اللمم ولقد كانت هذه الأيام مورد اقاصيصهم، وسحة بطولتهم، ومعرد حوادثهم ساهم بها زعماء القيائل ، ورؤساء المشائل والمديد من القبرون القرسان المدين ذاع صيتهم من خلال أفاعيلهم وبطولاتهم ، المني كانت تتنافلها الركبان ويتفاخل بذكرها وترداد أحبارها أفس د العشائل كبيرهم وصفيرهم ، ندائهم ورجالهم وهبر ذلك - وكانت هذه الأيام من الكثرة والعدد لدرجة كبيرة ، فقد جمع أبو عبيدة كتابا صغيرا حوى خمسة وسبعين يوما وأخسر كبيراً جمع فيه كبيرة ، فقد جمع أبو عبيدة كتابا عنفيرا حوى خمسة وسبعين يوما وأخسر كبيراً جمع فيه إنفا وسعمائة يوم ، هذا في حين جمع محمد أحمد جاد المولى ورفيقيه كتابا أسموه أيام العرب في الجاهلية، اقتصروا في حين جمع محمد أحمد جاد المولى ورفيقيه كتابا أسموه أيام العرب في الجاهلية، اقتصروا فيه على الأيام المسهورة التي وصل اليهم تفصيل حوادثها ودكس أسبابها ودوايسة فيه على الأيام المسهورة التي وصل اليهم تفصيل حوادثها ودكس أسبابها ودوايسة وذكر الأسباب فقد جاوزها اختيارنا ، كما يقول المؤلفون في مقدمة الكتابة ٠

أهمية هذه الأيام تتأتى من كونها وحداً من أهم المصادر عن العبروب والتي وصلت الينا من خلال الأشعار التي قيلت قيها سواء من حيث الفخر والاعترار بانتصارات أحرزتها هده القبيلة أو تلك ، أو وصعه لمجريبات وقائعها نقلت الينا بريشة الرسامين والمصورين البازعين في هاتيك الأيام وهيم الشبعراء •



كان من أبرز هذه الأيام هو :

- ايام القعطائية قيما بيتهم عشـرة
 أيـام *
- ٢ ــ أيام القعطائيين والعدنائيين تسعة أيسام *
- ٢ أيام العبرب والقرس منها يوما
 الصفقة وذي قار *
- ٤ ايام ربيعة فيما بينها حرب البساوس والتبي اشتعلت على ستة إيام •

- م ایام ربیعة وتمییم خمسة عشیر یومیا ٠
 - ٦ أيام قيس أحد عشى يوما *
 - ٧ ــ أيام قيس وكندة عشرة أيام ٠
 - ٨ أيام قيس وتميم سبعة أيام
 - ٩ ـ أيام ضبة خمسة أيام ١
 - ايام متفرقة ثلاثة إيام •

وهذه تشكل كما كبرا حوى من المعلومات الشيء الكثر عن اماكن واوقات نشبوب هده المعراعات لمبنية لمسلحة ، والمشتركين في القتال من كلا الطرفين ، وأبرر الفوسان ونتائج الحروب وأهم الأسبحة المستحدمية في هذه الحروب ، وهي لتي تشكل كما لا بأس به من المعلومات المعيدة في مجال لتاريخ المسكري * وهكد من خلال المشجر العسريي القديم نقلت الينا العديد من المحور حيال على الحروب ، فكان الشعر مبجلا حفظ لما وبأمانة تلك القصائد الشعرية الرائعة التي قالها الشمراء سواء كاتوا من الفرسان الذين ساهدوا وبشكل فعال ، أو قالها شعراء القيائل المشاركة في هذه الحروب *

آ ــ الشمر وأماكن العروب:

ان مطالعة المديد من القصائد الشمرية الراحرة بها دواوين الشمراء تجدها مسلاى بالمعلومات المقيدة من الماحية العسكرية والمتي يمكنما أن تخلص منها ما يلي :

- أسماء وأماكن الحروب التي جرت بين التبائيل - - فمن خيلال القصائد نجيد العديد من الاشارات للأماكن التي كانت تدور فوقها تلك الحروب ومنها تم استخلاص أسماء الحروب والتي عرفت بالأيام أو الغارات والعزوات وغيرها ، ومن ذلك نسبوق بعض الشواهيد -

دعن يوم الصعقه يقول الأعشى يمدح هودة من على الحنفي الدي كان مكلفاً بخفارة عبر كسرى أنوشدوان لتي كان يرسلها لليمن وهي محملة بالنبع ، وقد دارت العرب بين قبيلة تميم والفرس ودارث الدائرة على تميم وعرف بالصفقة ، لأن كسرى أصفى الباب على بني تميم في حصن المشقر ، ويعرف هذا ليوم أيصاً بيدوم المشقر ، وهدو حصن بالمحرين ، ففي هذا يقول الأعشى :



سائل تميماً بنه أينام صفقتهم لمنا واهنم أسنارى كلهنم ضوصنا وسنط المشنعر في غينواء مظلمنة لا يستطيعون بعند الضنو منتفعها

وفي يوم ذي قار، وهو الميوم المدي تمكنت هيه المديد من القبائل العربية المتضامنة المتصافرة من ايقاع كبر هزيمة تحيق بالفرس وقد جرت إحداث هندا اليوم بعد بعث الرسول العربي الخريم محمد بن عبدالله (عنه) واخبر بها اصحابه حيث قال اليوم اول يوم انتصفت فيه العرب من العجم وبي تصروا ووو قال ماء لبكر قريب من الكوفه، ويعد هذا اليوم من اختر ايام العرب فخرا واخترها دكرالدي الشمراء الدين تغنوا بالاحتصار العربي الدي تحقق والأول مرة على الطعيان العارسي الدي قال مسيطرا على معظم المناطق الشرائية من بلاد لعرب والمتي تعسرف اليوم بالكويت والبحرين وقطر والإمانات العربية المتعدة وعمان وحتى اليسمن وقال اعشبي قيس معتجرا بهذا اليوم قصيدة واثعه منها:

ئے ان کیل معید کیاں شارخت کا آتونا کیان اللیسل یعیدمهم بطاری وینسو مداک میرازیسة

ي يوم دي عدر ما أخطاهم الشعرف مطبئى الارض تفشاها بهم سخف مدن الاعداجهم في الدانها التطلف

رفي قصيدة آخرى يمدح نفس الشاعر بني شببان مشيراً لبيوم ذاته:

ودئ فبارها منها الجنبود فقائت

فصيّحهم بالعنبو حنبو قبراقبر وأما المديل بن المفرج المجلي فتال :

الا اصطلبت وكتبا مبوقيدي الثار ثلثاس افضل من يسوم بذي قبار لما استلبت الكسسرى كسل اسبوار ما اوقبد النباس من نبار لمكرمة وما يعبدون من يبوم سمعت يب جثنا باسبلابهم والغيبل عابسة

وقال أبو كلية الثيمي :

من اللهازم ما فظتم يلني قال من أن يخلوا لكسبرى عرصة الدار ليسوا أذا قلصت حسرب باغمسار في يوم ذي قار فرسان ايسن سيسار لبولا فبوارس لا ميسل ولا عبزل ان الفبوارس من عجبل هم انفبوا لا قوا فوارس من عجبل يشكتها قد أحسنت ذهل بن شيبان وما عدلت



وقد أشاد الكثير من الشعراء بهذا اليوم والنصر الدى أحرره العسرب معتليين ببعض قد ثلهم وأفاضوا في كبل المديح لفرسان العرب وقارة القبائل المشاركة في القدل بل وأكثس من ذلك ، وجه البعض منهم اللوم والتقريم لعدد من القباش وقادتها اللدين لم يشاركوا في صنع هذا النصر العربي الكيدر ، والذي لولا قصائد أولئك النفر من الشحراء لما وصلتما أخبار هذا اليوم ورقائعه وتفاصيل أحداثه •

وخلال تجوالنا عبر صفحات النواويين الشعرية يمكننا الوقوق على عدد من أسمام لأيام الكثيرة منها . قال ابن الرعلام لضبابي عن يرم هين أباغ :

كم تسركنا بالعبين عبين أباغ مسن مسلوك وسوقة اكفساء أمطرتهم سنحاثب المنوت تشرى ان في المنوت راحية الأشنقياء العما المست ميست الأحيسماء

لیس من مسات فاستراح ہمیت

وعين أياع واله وراء الأنسار على طريق المقرات الى الشام وكان هذا اليوم للحارث الأعرج بن جملة ملك المرب بالشام (ت ٥٥٥ م) على لمندر س مام السمام ملك العرب بالحيرة والذي يعرف بالمدر امثالث بن امرىء لقيس ، وماء السماء اسم أمه وهو من أشهر ملوك الحيرة وأكثرهم عسروا وفتحا • وقسال عمرو بن حوط بن سلمي ين هرمي بن رياح عن يوم طخفة ، وهو لبني يربوع من تميسم على المسدر بن ماء السمساء وهو موضع في طريق البصرة الي مكة ، حيث يقول :

على قابلوس اذ كبره الصباح قسطنسا يسوم طغضة غبر شبك

ونبعد لدى الأعشى اشارة ليوم أوارةجبل لبعي تميم ، وهو للمنذر بن ماء لسماء على قبيلة بكر ، حيث يقرل:

ومنسا الذي أعطساه بالمجمسيع ريسه على فاقبة وللملبوك هياتها عبلى النبار أذ تجلى به التيانها سبايا بني شيبان يوم اوارة

وغير ذلك كثير ، وهي أكثر من أن يطالمها حصر في دراسة كهذه ، تروم تسليط الأضوام على يعض الجوانب الدالة على الدور الذي أسهم به الشعر العربي من حيث التأريخ المسكري للحروب ، أذ من التادر أن نجد شاعب أو ديوانا شعريا لأي من شعرام الحبوب الجاهليين يكاد يخلر في مجمله أو في قصائده من ذكر لأيام المعرب ، سواء شارك بها هــدا الشاعر أو عاصرها ، أو شاركت به قبيلته ٠



ب _ نتائج العبروب:

لم يكتف الشمراء بايراد أيسام وأسماء الحروب التي دارت بإن العبائل العربيسة في السمر الجاهبي واندا كانوا يتطرقون أيسساً للحديث عن نتائج علمه الحروب ، والاشسادة بالانتصارات التي تحرزها هذه القبيسة أو تلك ، وأحياناً ومن خسلال نفس القصائب نبد المديد من الأبيات الشعرية التي يحساول الشعراءفيها الاستهزاءبخصومهم أو تردادوذكر يعض لعيوب وخاصة هزيمتهم أو فرارهم من المعارك ، أو اتخساد موقف متخسافل ازاء بعض الحروب ، والشواهد في الشعر المربي القديم كثيرة ، نقدم بعضا منها ، للدلالة على مدى الاسهام الذي قسام به الشسعر والشعراء في التدوين والتأريخ المسكري للمرب قبل الاسلام ، بشكل غسير مباشر ، لأنهم عنده الخموا تلك القصائد لم يكن يدور في خلدهم أتهم يؤرخون لمركبة أو واقعة معينية ، بل كانت القصب ثد تنظم أو تقسال وفقا لهستم طبث تخرج تلك القصائد ، وفي عندا السياق نجد بعما من الوشرات والشواهد المفيدة ، منها قبل قيس بن زهير عندها وقف على جثة حديثة بن بدر قتيل ناحس والفيراء :

شفیت النفس من حمل بن بسر شفیت بقتاهم لغلیال صادی فیلا کانت الغیار ولا کیان داحس

وسيفي من حديفة قد شخاني ولكتني قطعت بهنم بنانسي ولا كنان ذاك الينوم يوم دهانسي

وقيس هو سيد بني عبس وكان يلقب بقبس الرأي لجودة رأيه وكان أيضاً مجرباً ، من أقواله و ال مع الثيرة والنعمة التحسب والتباغض والتخاذل ، وان مع القلة التعاضد والتواور والتناصر اوله أيصاً : « أربعة الإيطاقون : عند ملك ، ونذل شبع ، وأمة ورثت ، وتبيعة توجبت » *

اما عروة بن الورد فيذكر فرار المعكم بن الطعيل في نفسر من أصحابه حتى قطع المعلن أعناقهم فماترا ، في حين وضع الحكم حبلا في عنفه وتدلى مناحدى الأشجار فاختنق محدقة أن يتع في الأسر ، وكدن ذلك في يوم الرقم الذي جرت وقائمه فيما بين غطفان وبتى عامر ، والرقم جبسال دون مكة بديار غصفان وفي هذا يقول عروة :

ونعن صبّعتا عامرا في ديارها بكرل رقساق الشهرتين مهند عجبت لهم اذ يغتقون نقوسهم

عبلالية أرمياح وضيريها مذكورا وليدن من الغطي قد طر" اسمرا ومقتلهم تحبت الوضي كان أجلوا

وهنا نجد نوعا من المتهكم والسخرية اللذين يبديهما الشاعر حيسال الهاربين ، يصل في النهايه التي المقول أنه كان أجدر وأفضل لهمأن يسرترا ميئة الأبطال بين طعن القنا وخمق



البنود « بدلا من أن يموتوا خنقا مخافة الأسر • أما خداش بن زهير فيقول عن يوم العبلاء وهو دلك اليوم الدي كان لصالح قيس على كنانة وقريش ، والمبلاء علم على صخيرة بيصاء الى جانب مكاظ :

الهم يبلغسك بالعبسلاء السا نبنسي بالمسازل عسر قيسس ويقول:

ضربنا خندف حتى استقادوا وودوا نو تسيخ بنا البلاد

> الدم يبلغنك منا قنالت قبرين وهمتناهنم يارمنين مكفهنا تقنوم منبارن الغطني فيهنم

وحتى بني كنانية أذ أثبيوا فتلل لنا بعقبونهم ذئبي

لعل خير ما تنهي به هذا الجانب عن الدور الهام للشعر المسربي في تأريخ وتدويسن الحروب والوقائع ، أن نذكر بعد من أبيات اعشى قيس التي قالها مفتخراً بيوم ذي قار ونتائجه المشرطة للمرب كافة في فهو يقول في

وجنب كسرى غناة العنو صبعهم لقبوا ململت شهباء يقامها فيها فوارس معمود لقاؤهم بينض الوجوه غناة الروع تعسبهم لما راونا كشفنا عن جماجمنا فالبوا: البقية والهنبس يعسدهم لبو أن كال معند كان شاركنا

منا غطاريف ترجو المنوت وانصرفوا للمنوت لا عاجز فيها ولا خبرق مثل الأسنة لا ميل ولا كشف جنان عين عليها البيض والزعف ليعلمنوا انتا بكن فينصرفوا ولا بقية الا السيف فانكشفوا في ينوم ذي منا أخطاهم الشيرق

* * *

تراجم الرجال في الأدب العربي المسالماني

4 4 11354 4 4

And you was a second of the contract of the co

وسديهم و تمريمهم ، فتكوان من داك محوفت من آراهم الرحل وسيرهم وشيء عبد حدث لهم ، ايستعاد منه صفهم أو كديهم ، ثم حاديرهال الأدب عقليوا الحداين و حدوا حقوم ، ومنوا أدبهم على عدد الزامم الني أحكوا تقليدها . ودليتنا على أن الأدباء قلاوا الحدايين ، أن الحدايين كاوا أسبق إلى هذا الديل آريماً ، فق العهد الأدوى وي عروة وأناء يكتبان سبرة النبي ، وورى أحاديث قيلت وي عرب الرحل وتعدياهم ، ورى في صفر الدولة الساسية في حرب الرحل وتعدياهم ، ورى في صفر الدولة الساسية في حرب الرحل وتعدياهم ، ورى في صفر الدولة الساسية في حرب الرحل وتعدياهم ، ورى في صفر الدولة الساسية في حرب الرحل وتعدياهم ، ورى في صفر الدولة الساسية في حرب الرحل وتعدياهم ، ورى في صفر الدولة الساسية في حرب الرحل وتعدياهم ، ورى في صفر الدولة الساسية في حرب الرحل وتعدياهم ، ورى في صفر الدولة الساسية في هذا الدولة الساسية في هذا الدولة الساسية في هذا الدولة الدولة الدولة وري أدبياً وحرب المحرب الرحل الأدب ،

بل وى من أقوى الأدلة على ذاك أن المسمة الن المطيعة بها كتب التراجم الأدبية سيمنا عداله و المدالة على المدالة و المد

من عمل الحير لا يعدم حواربه

لا بدهب المرص بين الله والساس فقال . والدى منسى بهده إن هذا الدت لمكتوب في التوراد . قال إسحق قال الديرى : والدى من عندا في التوراد د لا بدهب البرد بين الله والساو ه (۱۲) .

طبقت أرى مين أنك وأنت تقرأ هذا كأنك تقرأ لطلمة من أحاديث النجاري .

(د) الأدود ع

ومن أكر الناهر الن نأزت سياكك تراجم الأدباء بحكت المدنين احتجاب شبعصية الزلف ا نقرأ في الأمان وبضرك بروايات من الرحل وأحديشه ووفائمه وأدب وهمره ، ولكن قل أن تطعر منه كالام له أو نقد لشمر و أو تعليني على عاديَّة و أو تحمر ذلك و وبطهر ل أن مدا أيماً أرَّ من آكار تجا الحدَّكِينِ ، فقد حصوروا أسبهم في والرد النقل ، نقل ما حدثوا به ، و غل ما شهم عن الرحل ، ودلك إن حار في الحديث وعمال القول ضيق و لأن افتت لا يهمه من الترجير له إلا ما إمل على معقه أو كده وتحريمه أو بداله - ق كاريموز في الأدب وعال التول دو سعة ؛ وشحمية الأدب في النقد والتحليل ، وبيان المبلسن والمناوى ، وموسع الحسن أو القسع ، لها أنيية لكارى و المن الأدبي . ولكن هو التعليم المحدادي رع بهد عدا اللزع . ولبس هذا مقسوراً على اجره بر هر - أبصاً - في أسول كتب الأص والمراوات والمراوية المراوية ولأحابام الأورميوية وتساعؤ لب شحصية باروة ومع قادرتهما لعائده وما غيامل بسبه في السؤ والأدب ، ولو أحمدت د به معول بروستي د درا م مکتاب ولا منه وور والام و عم ساز عمر و ورفود في . وكمك أرومان أتما وأميروسان

وليل في عماما يكن الأثباث أن الأصاء كانوا متقايل المحدكين في ومسيم كتراحر .

علی کل مال کان لنا ترام للرمال محرا میها مناحی عراده ادیم می سرسال محصر ترام ای او موجات الأسال د و ع سه سرسال این مه ایان و موجات الأسال د مقد ترجم الشکل میں وکا بقول هو : او الأول السامة او ولم بستنی إلا السحابة والتاسیل والحلناه او تترجم امال والعقیه و خصوص والشاه و الأدیب والحوی و المبوی و او لی

ى معجم الأدباء و عند ترحم فيه الأدباء عاسة و كا صل الن خبية وان سائم في اعتفات الشراءة وكا عن السيوطي في الحجية الوعاة في تراجم التحامة ، ومهم من افتصر على تراجم الأدباء في عصر حاص كما عصل التعالى في كتابه الا يثيمة التحر في شعراء أعل المصر 11 ع .

والآن سرس السألة هامة وهي : هل وفي عؤلاء للرجون النرض الذي قصدوا إليه ا

وفيل ذلك يجب أن سعت ملى تكون أرجمة الحياة حيدة والمة الشرص ا

الدرجم د والمبعد له لن يترجه ، والواصف يدي أل يُحرج خامه وقت ما يحم حه الرسام ويشته ، مل النو مجال أوسع من الريشة ، طائم يستطيع أن حاسل إلى أسواب من أحلاق وعقلية ومشاهر وصدب حسبة ، الى حين أ

الدر الال مسبوب الاحد، والمنا والمن والمنا المنا وحمن التقدم المنا والمن والمنا المنا وحمن التقدم المنا ومن الابوا عيث المنا والمنا والمنا الابوا عيث والمنا والمن والمنا والمنا والمن والمنا والمنا والمنا والمن والمنا والمنا والمن والمنا المنا والمنا المنا والمنا والمنا المنا المنا المنا والمنا المنا الم

نؤلف و منده استطاع أن بيرزها بقله فيشرك غيره ي رؤية مايرى ، هال كان الواسف لم يدرك عصر الوصوف حم أحداده و حوادلة ولحصه واستعلها كال مالدترع والمحت من وسائل للاستحان ، ثم كان شأه معود شأن سامتها .

وهناك فرمان من التراج بعدج أن مسبهما تراجع حارجها و فراح دائية ، و سي بالأولى فراجع يقتصر عبها للترجم على وصف المترجم له مد كر الحفائق الحسار حية والوائم الني حدث المنزحم من غير أن بشوبها المترجم بشيء من أمكاره ومشاهره ، والمترجمة من هما النوع ابست إلا تُمبّنا المحقائق ، وهي المؤرج أشه ، أما النوع التالي فتراحم بدكر مها للترجم ما وصل إليه من حفائق وبحفها ، ثم شموا وأه في المترجم ما وصل إليه من حفائق وبحفها ، ثم شموا وأه في المترجم الما وهما النوع ما لاترب ألين من المتحسانا الفائور مي الما وهما النوع بالأدب ألين .

إذا تحن خذرا – في صوء هده القواهد التي و كر اها – إلى كتب التراجم العربية وجداها فلي المنالات أتواهها مدينة من جملة وصود ، وهي في هده العيوب أعتف شدة وصداً .

مأطهر عب مها أنها لم تستك طربن عمص الدلمي ه ضد وصعت مها الأساطير وشلم اللك عدام الحقائق من عبر تحديمي : وأكثر ما يكون ذلك في تراجم وجال الدين والتصوف ، صدام بعقد الترجيم ملكة النقد ، ويسم كل ما مكر له .

اله الدار الم المدار المستون البلطة . حرارات الله المستون المستون المستون من النقد الأواالة المستون من النقد الم الأواالة المستون والأدنية الله عن صنيرة من النقد الم تعل على وقة ملاحظة وحودة علم الاواقب الدرة علية لا بصح أن يقال إنها النظام النسم في التأليف

كدلك من أوسع اليوب الماروة في هده الكت، أن المؤتمين فم يستطيعوا أن بقو موا موضع مو غ المؤتم أن المؤتمين المؤتمين في المؤتمين أعيم أن كناماً كينها الوعاة في أسبار التحاد بعن في أراحه مهذه الناسية المحربة ، فيبين مكانة المنز حم في النحو ، وموضع جوعه ، ولكن في عهد في النحو من استحن أن ينز مم ، ولكن فأن أن أعثر عبه في شيء من ذلك المومنل ذلك بقال في طبقات الحد الهداري والتعلياء والأداء ا

ربيه ما ي هندا النوع منه الدر مين الشعر لمير الأديب والشاهي و مدى كثيراً مهم - كان حسكان - يبحثون الفتر مي من يجين أو أبيات من الشعر يسبها إليه وويد كرها تعاليه و ويتمل لها مكاناً عنواً في أوجته ولو كان هيدنا الذي يعرم له شاهراً أو أديهاً انتعرفا لفتر من هده المنابة الماوللة حرال أومشر م أوعدت لا يتر من منه المنابق الماوللة حرالي أومشر م أوعدت المنابق المنابق المنابق ومقدرة في المنابق ومقدرة في الشريع و و عادر بند عن غيه الأعة و وأن مكل معمه الشامي مي المنابق من المنابق المنابق و المديث ؟ تم زاد يعن عنه فائمة بأيبات ضعمة مي النابق مرد المقرى من المنابق و والدرا في المنابق و المنابق المنابق و والدرا في المنابق و المنابق والدرا في المنابق و المناب

هده ومد من سد تول وسع تراسم معرفة مستقمية ه الله عبا الأشحاص والمولدت تحدلا دنها ، ويستد ميا على المديث في البحث و ويستده ميا عما وصل إليه علم الدين من استكتاب ويتما وصع علماء الأدب المداتون من أغاط ، وترجو أن يتنامع التأييم، على هذا الأدب المعلاء ويتمشى في القي مع الرمن ه حتى تكون لها محوصة فيهة من واجم المشهودي في المصر الاسلام من أداء فيهة من واجم المشهودي في المصر الاسلام من أداء وملاسعة وشعراه وهيم ع نفر أشرجة منتمر كأن المؤلف أحيا الترجم وحته من حديد ، وتشمر وقد ترات الترجم وحائد أن عليمة وحداث الترجم وحائدة وحداث الترجم

and the same

(11) الدرب خلاصة - عدد الديث - في عند اللذيث اللذيث اللذيث اللذي عبد في حلت .

دراسات..

تسريد السذات بسين الرواية والسيرة الروائية المرجع والمتخيل

🛭 عبد ابله شطاح

الكلام في الأحناس الأدبية مبحث نقدي قديم، يحدد نفسه ما استجد شيء في نقد الأدب، أو عليهم اللعة، أو في المعارف الإسابية يعيفة عامة، منذ أن اجترح ذلك أرسطو في كتاب البويطيقا(!)، ومنذ أن استند إلى إلياذتي هوميروس، وإلى تراجيديات الإغريق العطام، ليحبده معالم الكوميديا والتراجيديا، ومقومات الشعر العبائي والملحمي، وغيرهما من قون الأدب في تلك المرحلة المبكرة من عمر المعرفة النقدية بصفة عامة. بيد أنه، وهو يعمل ذلك، وبعض النظر عن عمى عمى تحديداته النقدية، كان يموقع الإحراء النقدي خلف الإبداع الأدبي الصرف بعسافة كافية لاستيعاب تطبور الموع، أو الزياحه عن يوع سابق، أو استعلاله لمكون جابي أو حوهري من انزياحه عن يوع سابق، أو استعلاله لمكون جابي أو حوهري من جنس ما، ليتمخض في صورة مغايرة للاطعة مع السابق كلياً أو جرئياً، أو التعديد ذلك.

و دا حضان الشامر لا يخلصل جوهرياً سالها تجديداته المصليلة بسارعة امان حيث هاو جنس لا يقلع على التقليص مان النثر ارفق ما أواد له النقد الدرسي ببعض الحال ارائما باعتباره حسناً يتقاطب بوعياً

مع الرواية التي تاحث لها بيونة مكوناتها ل تتبسع شبيث فشبيث المختلف الأجساس والأشسكال والأسبواع وأن سستقطب بمؤهلاتها الفريدة، ليس القارئ المحسر من حيث هو مستهلك سويع هجسياه، على القارئ

المتاز الدي هو الباقد علا معتلف تمظهراته: التطبيقيسة الإجرائيسة أو التنظيريسة. ولم تتخلص بمد من قدرتها على القمر الرشيق فبوق النساعي المخلشة لحمسرها خلبف التعريف ف المسارمة، ولم تستنفذ بعد مواهبهم الدائيسة في التجسدد والتضوع ومسد أسباب الحياة إلى أنواع أخر تستعير ألياتها ووسسطهاء وتتشبه بهب دون أن تكونهب أحيالساء ومسن دون أن تكسون مسواها لله النهمة

عب يتمسرف النوهم إلى النقكيرية جسمين ادبيين مدرالا واقضين علس عتيمة الروايسة، يلجانهما أحيائماً بمنطن الولموج، ويقارقانها أحياتنا دون أن يتعلمت بهائينا من مقوماتها التي قلداها، أو استعبراها ليمس الحبراء أو سبطها عليهما قصنها حيث ودون قصيد بإلا أغلب الأحياس أميا السيرة الداتية فقد تحددت لزمن طويل طبمن حدود المسرد الاسترجاعي الذي يتوسيل الداكرة في عبور ثهر الحياة عكسها هذه الدراء من مصبه إلى منبسه ، يحسرهان كرواتولسوجي يكساد يكبون توثيقها لوقستتع المرجم المسالم الخبرجي، فيل أن تحييد قبل عشرات من السنتج فقنط سنن الباتيب الاسترجاعية الكروبولوجية، لتتاهم الرواية وتلتبس معها التباسا مضفاز للتوعج معاء وللشارئ والناقد علني السنواء وجندناها تتحسن علني سنرود متمددة بملافظ محتلمه ومحبرة بسبرة دائينه رواتية حيف، ورواية سير ذاتية الله حين أخر، وروايم. وتونيوغر هيم احديج كثيرة، وفي التادر، توميم، توميية، غاممية ثم يستين

النقد العرمىء والعربى قبله، ملامحه للنقزة بعد تحییل داتی (autofiction)

صبحيح أن الملاقبط الأولى تسراوج بسين جنسسي المصيرة الدائيسة والروايسة مراوجسة مزجية تسهل التكهن بمضاميتها ، أو بعد يشاح قربينا منن مصناحيتها علني الشارئ عبير التقصيص، غيرانها تستقر عقبل القارئ المتصرس بالنشد ومقولاتيه ومقاهيميه عشدها تستراوح بسايل جنسساين يختلفسان مسل حيست التعريف، والعقد المبرم مع القارن المفترض، ومن حيث الآليات والأدوات المتوسلة بإلا تبليع الرسالة، ولأسيم ملشوط التجميس الأخير النجى يتبنو علني الدائشة المتضيفة بأستالهم المربيبة القمسيحة خصوصت عشد توسنيقه التخييل بالدات، دون الاسماع تشربها بشيء تُحيل عليه ادات قرد محصوس، أو مجهول، أو ذات هوينة منا مصعدة أو معومنة. هندا 🏖 والشم الأمير وجنه وأحيد من الوجود القامطية. الكثيرة التي تلزم القارئ غير الحذر بطرح أسبئلة كشيرة ملصة، ويبالعثور على أجوسة شبروريه تعده بالحد الأدشى من أدوات القهم والتاويسل قبسل الانحسراط في لعيسة القسراءة ومستوياتها التعدوء

1. محاولة تناسيل.

11. اللة رائمة.

اول من يحسب التبيسة إليسة في هسدا المدخل، همو أن التخييس المداتي معارسية سردية ما زالت تؤسس تنقسها صمن خريطه الأجناس الأدبية المروطة، وتلتمس الشقامة

الفنية بعية الانتساب جنساً أدبياً مكرساً وقدراً على البرغم من أن البدايات الأولى لمحموعة من البدايات الأولى مانتجييل الدابي معود الى مدايات السبعيبات من لقرن المحبوء في فرنس دائلتديد وقد حقيت بسبتهال حاس وباهتمام بسبي في البداية فبل ال تصبح معوراً لمبحث تقديه مهمة، ومنت إبداعياً تأسيسياً عند نشاد فرنسيين كبار ندكر منهم فيلهمه لوجون و فرنسيين كبار ندكر منهم فيلهمه لوجون و

أثبار التخييسل السداتيء متسد طهسور التصنونس الأولى النثى التسبيت الينهء استثله كثيرة وحدلا واسعاء بسبب وقوفه الدرلة بين المتركض مين جيستين ادسيين مفتروهين ومكرسين همنا الروايية والسيرة الدانينة بستمد دواته والباته ملهما حميماء الهامس الوقتء وعلى المبئوي النصبي الواحدء غيرا متحدر بالتغليبة الى احتدمما علني حسباب الأجر همن الأول بستمد مشروعية التحييل، بكل ما يتبعنه التحييل من حرب مطلقه عله بسناه الأحسدات والشعمسيات والمعسناء الكناس خصوصت ، ومين الشائل يتستمد مشروعية الدائ والرجع إد تتسبس الداث معوريت لتعسير القطسب والمسعة والمتدى والمنتهى، تبصر العالم، وتستعيد الأحداث السمقة، تحللها وتعلق عليها وتستكمها وتعيد تأويل تقاصيلها وهق منظورها البراهن بمعمولته مس خبيرات الحيسة والتجسارب والثقافية، تميارس مين حييث لا تنفري أو لا تجري أسمى تعظهرات البرجسية الأدبينة، لأن السيرد فيها هو الكاتب تمسه ، وثيس

راوياً تخييلياً ينوب من الكاتب نيسة أدبية وحلاقية، غير أنها وهي تفعل ذلك، تربك المثلثي أيما إلى التخييل ينبغي عليه أن يعسرها وفستع النص ومكوماته أم إلى المرجع الحي الواقعي الذي هو بالمسية حياة المؤلف عيدة المعلى عدة

يمثل السوال السبيق، على البرهم من بساطته الظاهرة، جوهر الجدل الدي يثيره التعبيل الدائي، لأنه يحمَّل النَّاس والقاري مستوولية أخلاقيت لأسبيل إلى التصلل مته(4). مهما يكن، شين الالتياس الشديد الدى يخلقه عياب العقد القرائلي باين المؤلف الحقيقى والقنزئء سيظل يدفع بهدا الأخير الى التوجس، والصدر، والربية، وإلى أحَّم للسرود كمعطى يهيمن فينه الترجمي على التحبيليء مع ما بحمله ذلك من صوء فهم أو تقدهم بج طرية العملية الابداعية القدس والمتلقى، وعليه فإن قابلية هذا الجنس الوليد تسبيا للمقاربة التوثيقية، هي ما يضمر 🎎 تظرب إحجام الكاتب العربى عن المامرة بالكتب فيه إلالة الاستثناء النادر كم سوف كرى 🚅 موطئه من مده القائلة. إن سوء القهيم البدي مسلقت الأشبارة اليثه هنو البدي يقسسر التلقسي الأولس المرتبسك للتحسوص المبكسرة في مبينا اللسون، إذ تطسر إليهب باعثيارها سيرا دائية مثمردة، تجاورت حدوبا نوعها من دون ان بتعاقد مع القاري علي نها، كدلك أو على أنها جنس ما معدد يتم تعيينه بنقة

كل شيء بنياً منع الكاتب والناقف الفرنسين منارج **دويروفسكي س**نة 1977

غشيما جنس نصبه أبقاء(fils)(5) بتومسيم، تحييل ذاتي، كجواب عملين على السؤال القمال الذي طرحه فيليب لوجون بإدخضم تأسيسته للشسروعة المسجع حسول السبيرة الدائية." عل يمتكن للبطل الروائي أن يحمل اسم الثولف نقسه؟". يجيب **دويروفسڪي ڇُ** وسالته إلى أوجون بالقول، لقد أربت، برعية عميقسة، أن أمسلاً الفسراغ السدى خلفسه تحليلكم، وهي رغبة زاملت هجأة لصنكم التقيدي منع مِنا أِنَّا مَعِمْدِد كَتُلِمْتُهُ, (6)؛ وقيد سرر دوبروفيستحكى حياراتنه القبينة المتمسردة على التحديدات النوعينة المستقرة ولأسيما السيرة الداتية، ببريرا أقل ما يشأل عنه أنه فبنج الينايا علني مصبراعيه للحللف المنارف الأنسبانية لتسنهم لله تقسير السرور الصاجى للأنَّدُ إلى مبدارة الأدب، معرضة هذا الأخير إلى سلسلة من الأستلة المربكة وإلى هرات غنيفية مستدمقاهيمته الأكثير وستوجاء الواضع، لحقيقه، الصدق الدني، التخييل وغيرهاء مسجيبة اثحت طروف تحسج لي للريد من الشراءة - إلى تبني بعض الكتاب لمقهوم التحييل الداتى مالح اللطاهم والرشقينة والرحاجية، البدي مناوال يستعمسي علين التحديث المهجلي متكبس ببدلك عس النسيرة الدائينة والرواينة وعس كبل وهبام الوضيوح المقترضية، إلى دهساية البداكرة وأبقاقها الحيلي بالشاجآت اللاهشة

يقول **دوبروشيكي** مقسرا تنكبه عان السيرة الذاتية: صيرة داتية؟ لا ...إنها استيار خدس بالماس الهماج الإهادة العالم، الله حريسة أعمسرهم بالمساوب جعيسال أمس

التعييل(النذائي)، تحبيل أحداث ووفائع شديدة الواقعية، ظهو إيداع لقة اللقامرة بين يدى معامرة اللغاء عصدا عن التعقل وعن الشوانين الكلاسيكية للرءاية. (7). ويشول بقامونسج خبرمقسير غيمته الأنب البندر على سبيج السرد التي شتق الى باي على مثول المسافة، عن (اسا)، لا ادرك اي شيء ية مكاني القياء (ابنا) مميرق، حيارغ السبيء فالد ڪائل جيالي (ب) انديشيم مىن بغينىنى(8). بېيمىت دىنىزجىنجىتەس كونستان دلقول السناية الحقيقه كانت

يسبح المقبوسسان السسائدن للسيتح استسيريء همداية الحقيقية وعاميه اللفسة المسودية في التخييل الندائي، أما الأول فهو إحلال النباث معتلأ إشكاليا يتدبب بس الواقسع والخيسالء الوجنود والقنسء الميسب والخصور العموس والنجلي في الأن بعسه ، بهما تحفيل العملينة المسروبة ترمئهما مختص بحث عدى من الأم المُقود، عن الدات التي استبحت فجناه موارية للعدلج، واللعسي الدي مستنح ممسائلا لتحيسانيها اعمسق مستورها عموضت ، وتحديث ، واستعصده على المهلم والتأويس آسا الشائى فهنو كمنا عبرعشه **دويروشنڪي** بيلاغة تاميعة، إحلال معامرة اللعة محل لغة المغامرة "ى عقل مركز الثقل مسن المسامرة/الحكيسة إلى الأداة/تمسة الحكية ، ومن ثم تتقلب السيرورة السردية رأمسا غلس عقبيه، لتوعيل في لعيسة اللعبة وإمكائنتها وإغراءاتهم اللامصدودة مصبح الكتابة دريمية ليقسيها لأالشسيء ورامضاء

تحدول وانتعملي كالرحدم المشلق وراء تشبيحهالات الرمسور عبس داء مهمتهسا الكشميه عما وراء الرجاج من حياة واقعية وتتبارل سواعيه عن مهمتها التبليعية من أجل وصيفتها الأحسري الشبعرية، كما لبوا ن البحث عن البدأت المقشودة كفييل بتبريس كل الانتياكات(10)

بسنارع عمد الي التصبريح سان عنم منا يستقر الدائشة فإدائشاه المباشوة الأولى لأي يُص من النصوص التي اختيرت الانتماء إلى هذه المحرسة السردية الفتية، هما مكونس الثار مهيمس الشد ما تكون اليعمة، دات عليا مركزيه ٢ ماديه الرؤية ، ولعة منقلتة من مغتلف الإكراهات التي يترشها الانشباب إلى النوع

من البديهي إذر، أن تصبيح الكذبة، وفسق هسدين المكسودين، معارسية داتيسة خالصته، والنص بصب شخصتها حبراً ليس ملزما بشيء واقع خبارج دات كبيبه ، يبطلق من تجربة واقعية معيشة را أو يقترص أنها كسدلك، قيسل الاسترسسال 4 بحست استقصيدني للتفاصيبيل والصدكريات والأحسبيس الشباردة، بفينة تترميم المسفوع وإزاسة الخندوش عني مسقحة اللاشنجور، ورمعها متأتيه لأقصر المسافات المؤدية إلى الهوينة المعيسة ثحب طيشات ومحوبية كثيشة لحيناة لم تحضل كشيراً بالنذات وأشبواقها. ذلك ما يتسنر إلى حد كبير الله اعتقادتاء ما التخييس الداتي مين قلبة حقيبة ببريرار واغميه الأحداث المسرودة واتحييليتها الا بالقفار البدي يعطني لنداكره واللاشبعورات

يصنى من الدامية للتوس تحب الصدامة الحبيبية ، والمتعلقين منين مسلطان العقبل وصيرامته بها ممارسية شحصيبة للتجليس التنسى وابعاده الاستبعانية العميشة تؤكد منادلان والات ميشالسنكا بأشه كيس مس المدهش أن يكون التخييل الدائي الوثيق المطة بالتحليل التقسى موجس العموض بامتيار ، جنس يجمع بابن وقائح حياة معيشة واسترسالات التخييل (11)، شم تتسامل، لمادا العودة إلى وهم اللَّقة (الأدمية) المتعلقة متسميه المخلمات والأشهاء بعاد التعطيك الدي أحدثه التحليل النفسي واللسطينة؟ إن الجدلينة المتعلقية بالتخييل البدائي وكشبيقه الدات الأكثر انتشارة ترجع في العقيقة إلى هذه النظرة الدطنوية (12).

صحيح أن الرغب في الأستبطان وا تفكيبك الكيس الحيناتي المترسب بمبر الستين، والتقرع في مرحلة من العمر لمراجعة موضع القبرد مين العبالم ، ومين تقييبه ، وميا البدي حمسل بالتعديب لتككون البتيجبة 🏂 النهايلة غلى مناهلي عليله التداث التساردة 🏂 أتتاه مباشرتها ليدأ الحساب السردي العاري من أي أدعناه أو زيمه، لأمه ينشد المعرشة، ويسروم الأحاطسة علمسا بالعيسب بإة بعسص متعرجيات الحيباة، وأبسهاب التكسساتها، وعوامل الضعف البشري، والتقمى، وكل متكونات هذا العالم المثج بالمناثر أيدوامو سبق مبررا جدهزا لتقسير الولح الترجسي بالدائدية مئا اللوزمن المارسة التصية، بيند اثق سنرعان منا لتدارك الوعي بطنجر الضبحم البذي حثثته التعليس التفسييء

والانتشائر الواسم للهاية ميلايين معتلفة مس المشياط التصايل والأدبس علس المسواء، ولم يقبيه عس نفس الكشاب ولاستيما كشاب السيرة الدانينة بأسه يالا اللحظمة النش مأجند فيهت الحيدة كسطعل السمان استلبته مس دكريبات وأخاصيس وهنواجس إلى مسرود مسطورة على جسف البياطيء تكشا الحياة عسن واقعيتهما وحقيقيتهم لتصميح تحيميلا

لقدكن الوعي بالمنبخ الدي يصيب وفائعية الحياة في اثناء التنصيص مؤثراً عمى التلقيل المقيدي لبلأدب عمومياء ولما يقبع في خير السيرة لدائيه و قريب منها خصوصت غلم تبدر الحقيقة عند الان روب غربهه وعند رولان هارت مثالا هي الحكلمة الأخيرة للنمس، وإنف هي الكلمة العائبة عنه، وعليه، هل يمكن اعتبار التخبيل الدائي سنحة حداثيه عس التحيرة الدائية القديمية 🚅 عصبر شدر نفسه للشك في كل شهرة أمانا ما يبهي تأويسه كمكون من مكولت الثقافة مد بعد جداثة، بالأشناعة إلى الهيسر الدوعمائية التاريخانيسة والتفامسير الليكانيكيسة الجساهرة، "دت إلى ظهيبور الكسير ذاتسي التنظيم، عشواشي، ومتعدد الأشكال(13).

2.1 الفرية الإعلامية onomastique

تشرش عليب البوينة السبردية التوكدة للتحييل الدائي أن نحدد الآليات الثي يبيس وهقهما المسريء والقبوانين اثبتي تطبيطه إن كس ثمنة قنوانين، والكوسات التي يلتث حوليا غزله السردي وهو يتشبيع، والأفضية البتى يتحبرك طبعتها أوعيهاء وغيرها مبن

مأتوف مراعتيث الاشتفال عليه لي الويات المتردية المروقة ولاسيما القصة والرواية

لقسد طافعتنب المشاريسات الأولى السثى اشتطت على عذه المارسة السردية الجديدة بمجموعة من التحديدات التي حاولت حصر ألياتهما الميمزة لهماء لم تأخمذ بعمد صميعه التنجرء ولا فسلابه المع التشدي المحرجول الرواية ولأنه كممارسة سنرديه حديدة الله يبراكم بعد من النصبوس مم يكلمي أمرز عنامسر ششة مسوائرة، تسلمح بمنا بشبيه التعيس الأولى لقوادين استبثه كهوبيه سترديه خاصية، لها من شيرعيه منتها الاصداعي والتقدىء بزهلها لمناها النوع وعلى الرغم من ذلك، أمكن ليعمن الدراسات الجادة 🚓 هرست حصوصنا أن تشبرع في مراكمية قراءات كافية لإضاءة عتمة هدد المعرسة العامضية والمربكية بإذلاهيس الوقيثء غشع وجدت فسننث كولوثا الدي أنحر أشروحته للمعطقوراد، تحبث إنسراف جبيرار جنيت، حول التخييل الداتي، يؤكد بأن الكون القارق لهذا الأخير هو أنه: تُحييل الدائد lictionnalisation de soi)، ای وصنع التداث دات الكنائب السيارد موميع البادة التخييلية ، بمعنى أخر ، جمل الدات معور جميدع التكويفات التخييلينة المعروهنة 🎩 مقامسل الرواية، كنان الكاتب عقب لا يستمد وقنثع عالمه التغييلني من الخنارج، بواسطة الحيال، بقدر ما هو فصر الخيال على الدات دون سواها ، في كل الأحوال ، وانتساه جميسع المراحسل الستي تتشسكل فيهسه الحيدة وتتحلق في عواة السنرد وجسده وروحته على السواء. لا يخفي أن التحديد الذي يورده

كولوتا بروع الكثير من الشلك في جدوي الشراءة المرجعية، بل يميل إلى إنخانها، تماما كسا يلمين إلى إنخانها، تماما المتبية التي تطمح إلى مشورة هذا اللون من الكتاب الدي يشلل، في الأحير، صورة الكتاب الدي يشلل، في الأحير، صورة أبدانية معمة عن السنرة الدانية صورة المهجية التي وضعه لوجون للسيرة الدانية، ولمهوم المقد السير الداني بالتحديد، وهو عشد يشوم أساساً على تمامي الروية والسارد الأعلامية (15) للشخصية المحورية والسارد والكارمية.

تجدر الإشارة إلى أن البوينة الإعلامينة السنلقة الدكر هي المتكون الوحيد القاممل بحى الرواية والتخييل الندائي، شإدا كالشت السبوة الدائينة تقصيح عس جنسها مقند البدايسة، وتوجسه التلقسي وجهسة مرجعيسة خالصة، من خلال العقد القراتي المحيل إلى حياة الكاتب الحقيقي دون سواد، بشفاعية ووضوح وقصد، فإن التخييل الداتي لا يقعل دلبك على البرغم مين تقاطمه منع النميزة الدائينة في تطابق اسهداء البراوي والكاتب والشحمنية، ولا يشنب كدلك الى الرواية على الرغم من استعماله لجميع آليات السرد الروائس بغستهاء الشخصيات البتي تحتفظ باسحائها المرجمية الواقمية، بعد فيهد المسارد الدي هو الدات/الكاتبانية نهاية الملطة وتتورط الشعصبيات والعاث البساردة معاء رغسم واقعيتهما المشرطسة، علا لعيسة سسردية تحييلية لها جميع مقومات اللعبة الرواثية من دون التكويها علم النهاية

هذا الألتيس الشديد، وهذا العموص الدى يكتنف مفهوم التخييل الدائيء جعل جاك **توكنارم** يمياق باين الوعين كبيرين من التحييسل السدائي، أو بسين مستشين مميسرين داخله، اولیم اهو ما يصلح آن بطلق عليه التغييل الدائي الحقيقي، حيث الأحداث والوشائم شد حمثت ووقمت ممدقأ وفعالاء والله هدده الحسال لا يتصدرف التخييسل إلى محشوي السدكريات السمبرودة أوإيمنا ألى مترائق السرد واستاليب التلمظ وتأبيهما اهو ما يمكس بوصيقه بالتحييل الداني العام، حيث يتم مرج الحياء الحقيقية بالمتحيل، فالا المسرود حثيثس كحب ينبعس أن تكنون الحقيقة في السيرة الدائية، ولا هو حيالي مسرف كما يتبغس أن تكنون الوقائع 🎝 الرواية، وعلى هذا الأسدس اقترح ما سماه ببدوره المشند التخييل ذاتس البدي سيكون بالتأكيب متناقضنا (16) ، حيال مب سبناه توجون المقد السير ذاتي

اما جيرار جنهت فيميز تمييزاً معيدياً معيدياً معيدياً معيدياً معيدياً وضيما الفضد الاعلامي، سين مستفين من التحييل الداتي الحقيقي التحييل الداتي الحقيقي الدي يمضان وصيف مصدونه الساري بمضان وصيف مصدونه الساري الأليبة التخييلية (17)، ويمثل له يرواية الأليبة لدانتي، أما المستف الثاني فيوصفه توسيف معيارياً قاسياً معتدره تحييلاً داتياً وسيفاً، لأنه ليس تخييلاً إلا من أجل المبور أو الجمركة المحدودة بمسان تخر، ليس سوى سيرة داتية تشمر بالمار (18)، لا يختى

آن جنيت يلمني بتصبيقه هنذا ابنة وغينة للتخييسل السناتي فاحتيساز التسسنيف الأحبسيين متمن حريظته الأنبواع الأدبيبة ويلمسي بسالره مستاعيه الحثيثية الي بلتورة شبحكة من الآليات الشادرة على تحصيصه وثمييره عن عيره من الأحسس التي يتماس ممها على مستويات إشكالية عديدة

الشبد مسلمت لنب الاشتارة إلى التبعيات الأخلاقيمه المثي يجرهم التعمميما علمي التصنوص، وهنو بالتحديث منايحينل إلينه للقبوسس المساقان اللنبان مسقا التحييش التدائي دليف التصييف للميتري البدي أورده جنهبته موكسدا علس المتبهسة السبيرية للتخييسل السنائي دالدرجسة الأولى، وعلس فأبيعشه التحسلية المستعرة مس مسلها لإلا الدرجة الثانيب كانهاء ممارسة سترديه تتهارب مس الاعتتراف بطبيعتها المرجعية، تنصيلاً من المسؤولية المنوية، عبل تبعيات الالتباس بحيوات الأخرين من حيث تحكى حياتها الشعصلية وتتخشى تحلت التعييل لعدد التهم التي يستتبعها الحضر فالبيوت الأحسرين، و مسن حولها ، مس أجسل ذلك مسرحت أنسى إرنسو بالقول: أن التحييسل بحمى (19)، يحمى كعجمة واردة كوثيث تعريف، أو كجوار سفر، يعلن التداء عن هويته الشائمة على التخييل الصبرف، ومن ثُمُّ فإن الحقريات، ومعتلف اشكال التعليل، والدكريات المتقاطعة بالتأكيد ومع مالا يحصى من البويات الإنسائية، التي تقاطعت سبلها منع سبل الندات الكاتبة في معممان الحيناة ومعتركها ، ضي من حيث التعريف

مطيش تهويميات تستمد الخيبال بالدرجية الأولىء تسمع للتسمس بسالاعتراف بسدقائق الهنواجس الدكريةينة ، دون أن يجمنل الأخرين يعترفون مدورهم ** ، ودون أن يمرض بقيسه لأكراهيات التبيرة الذائية الشرقع تبليل حيوات اللاعبين اللاإراديين في مسرح الحيدة الشعصدية هدا تكمس الطبيعة (الجمركية) المتحبيل التي مساقه جيرار جنيت واكدتها بصيعة أخرى أنى إرنو

لقند تمكس جيرار جنهمته منن دانع القبراءة المقدينة إلى تبيثي معيسري العسدق والزيسف، الحثيثس والمنتعسل، يلامشاريسة الثغيبل البدائيء مبنع تلبك التعظنة البثي أمبيحت هيها الداث معور العملية التخييابة كلها، وأصبح ممكناً الشدول إلا ما إذا لم يكس الكائب يسلمي إلى اختلاق شحملية أحبري عبر شحمليته الحقيقيلة، وإلى تشبيد عدلم ليس بالمسرورة أن يكون عبله أبواقميء وأثي تأثيث عصده استهواه و راده و تمنساه دون ن پکستون فعنساهم الأصطىء وذلك من أشنع إلينه كولوقا من طرف حقى عندما صرح بأن التحييل الدائي أممارسية تستعمل أدوات التخييل المتمصور حول الدات لأسباب غير سيرية (21) ، معا جمل دوبورشمكي يحشج بشوة على دليك التنسير الدي يحمل معنى الاتهدم، مصرحا بالقول أإن تصوري عن التخييل الدائي ليس هـ و الصدور فتسـشته دو كواولـــا (عمــل أدبــي يقوم الكائب من خلاله باحثلاق شغمنية ووجلوده معتفظت بهويته الحقيقيلة المسه الحقيقني أن الشحمسية والحيناة المفكورة

هنا هي شعصيتي وحياتي وشخصيت أنس حقيقيان بشاركونني حياتي (22).

لأ يخشى أن معياري المسدق والكناب في الحقيقة يظال معيارين اعتباريس لا يبيعي إقصامهما الجاعاتم التحييل الدي يظل أساست معارسة تستعصبي عليي الإخطبع للمعبير الأخلاقية، بل يتوجب إبقاؤها بعيدا عن هذا البراق المعلوف بالمضاطرة فالأممل بإلا العملية القبيبة هو مساعة الجمال والدفح إلى تدوقه، وإلى معرضة مواطنته في العالم، وله التجريبة ضع العبائم إن تلبك المنزسية الواقعية عليي حبواف كشيرة والبثي يبراهن عليها التخييل الذاتي هي قبل کل شيء ممارسة واقعة الأميرلة وسنطى بابن متزلتين حدوسي: المصدق والكسدب، المثيتسي والرائب والأصيل والفتعل هي ممارسة تريدة، على راي روب قريسه، أن تتقبل الافسراش، الشبك، المصومين، والقطيعية، كملائق عدية مع الواقع (23)، وعلى هذا الأسنس لا يطمح لتغييل النداتي إلى قنول الحقيقة، ولا يمكسه أن يفعل على كمل حال، بقدر ما يدفعك بتقطيه الدي الحب إليه: إلى النوعي بنان الحقيقية مستحيله الادراك، وإن اللعبية البش يمارسيها هس بإذ الأساس الرلاق أبدى بين الأصابع الراغبة 🚣 القبيص على الحقائق الهربية ، وإدا كس الأدب عند كتب الحداثه هو "البحث عن الحشائق والشيم، فربها عند كتاب ما بعد الحداثة قد فقدت نهائي هذه الأبعاد. (24)

الشير للاهتمام حشاً ، هنو أن التخييل البدائي قبد أعباد إلى الواجهية جملية مين

المصاهيم الستي غيبهما الخطساب النشدي الحديث ثحث ترسانته الاصطلاحية البتي املتهم الرعينة الشحيدة بإلا إخضماع انظمعرة الأدبيسة إلى فتوائح العليم البدي بشبرت بسه البنيويسة والشنكلانية الروسنية منند بدايسة الشرن المتصرم، مقاهيم أزيحت ردما من الترمن من الشبكة المفهومية المسجمة مع تطلعسنات المسترديات والمستهميولوجية والشبهريت بالخصبوس، مثبل مقباههم النداث، لهوينة الحميشة، العنندق واحبير كتابة (الأنبا) البتي أزيجت، كما أريح المرجع تهائينا أو كنداء تحنت مقولنة ماوث اللوليف النبي سادي ديب رولان **يبلوبن**د والتحسرة موت المؤلف لنبث الله الواقع الا اقتماه بهائية لمتعلقات الدات والداتية بهلا الأعصال الأدبية تمكست من التعكم لعقاود متعلولية في سيرورة المشربة اللشدية للتصنوس، فهل أن يهل عهد ما بعد الحداثة(25) اتدى طهير التحبيسل السدائل فيسه مصرست للسا يشسبه القطيعية مبع مستقر ذلتك الحطباب النشدي الصبادر 🚅 مجمليه عين الرعيبة العميشة 🎎 الملمئة التي لا تتفك تتراود الأدب عمسراً بعد

1. 3. البعد المرجعي/البيوشرافي.

إذا كبيت البدات على محبور العملية التخييلية، ومادتها ومضمونها عماً، تعذي السرد، وتؤمل الحكلية، وبستعيد التجريم الحياتية، وبستعيد التجريم الحياتية عسن طريق الانتشاء والحسف والاحتياز علية تأسيس ملفوظ قادر على عوابسة النسارى، بمحثلسف مستوسته، والتأويل والبتارية إلى الانحراط في القراءة والتأويل

استكمالا لدوره العمل الأدبى كعم يعرفه البشد المعامسين فين الشوابين البتي تحييمك بهندا الجنس التسبيسي حشي الأرالم تلبع المرجيع المناء تهائيتاء ولع تستطع حصير السبيرة الدائينة عس التسلل الي حسوده يحكم الدات الكاشة ولأء وبحكم القوة المهيمية للمعيش الدي يعدي السرد ويتعيث ببل يحكمه الموقيع الابشدائي البدي يحتلبه للمبيش في هندا اللون من التكتابية ، فهنو مبرزهت وسنبهاء وعلبة وجودهاء ويحتكم عجر الحيدل سببة عن التحلس بهائيا من رواسب البلات وتجاربها مهمنا أممين في التجسرد والانسبع والانتشسار والبعسم عسن المندر، قال جيرارد دو **ترفال** ` أن نيدع، هو يلا الحثيثية، الانتساكر (26)، وقسال مسموثيل بهكهت أبسد لا تحشرع شبيث، بعثقم بأنب بحشرى بهرب، ولكنب لا بريد على أن تتلمشم بدرسية (27)، يمسى اخار حتى عندم نلفق فمستناء فإنك بطلل دوم مسادقان"(28)، ثبام إن" مسار الشخمسية العميشة، لا نتومسل إليبه بمجهود الشدكر، ولكس بمعل الكتابة. 29 . وعلى مدًا الأساس التبسست المكتاسة بإذ التخبيسل السدائي بمقومبت طياليبة مرهفتة تمنارس سنحرأ مصللاً للناص والمتلقى على السواء، شرق، من جهية، وترهيم إلى حيد ملامسة دق المواطن حميمية في النزوح، فتصبيح الوسيلة المثلى للعوص على الهارب والمنتبع عن الهوج على سنزوز الطبهب التقسيق بيثمت يتؤاثى الكثابة ويدعن لسبعرهم الثبيل بهمورة مشرة للدهشبة بالهبي ويميامنا يقسير الوحدة سيطوة التخييسل السدائي وقدرتسه علسي الراوعسة

والماطلة، والاستمراز على الرغم مما يحقه من صبابيه وعموض،

أمه الجائب الأخر من الكتابة ، الدي يقف على النقيض من دورها السعرى النبيل لِيَّةُ السَّمَالُ إِلَى اشْتُ مُواطِّنُ البَّدَاتُ حَمِيمِينَةً طهمو التهاؤهما إلى الوقموع فيقا فكسب التخييس ولحمته وسداء، من حلال دورهنا الخلاق 🏖 اعددة بسياعة الواهم واحصناعه للتتصيبات النحبيل الدائي الدي لا بحثلمه كثيرا مي هبده الماحينة عبن الرواينة واليائهم لأمتقاء عالمها الحدس، منتهاء بالقدوى في المرستين، إلى البياس من العقيشة التي بيحست عمهم بإذ المصيرة الدائيسة ، وإلى الاستسلام لغوايات الخيال المحلق بعيدا عن الواقع القريب، والحقيقة المأمولة. من أجل لالبك لم يخبه أوجبون إنكباره للوصيعية الشاؤة التي يخلفها التخييل النداتي باجتماله لإمكسانيتس متدقعستان داخسل المسمى الواحد، (مكانية الإخلاص للمرجع، وامضانيسة الوفسوع بالكامسل ياه معيسه الاجتثلاق اليفيس بالكلسة عبس الخشيشبة والواقع، يشدول - كيم يمكن الجمع تحبت اسم واحمد ببين أولئك البدين يمدون بالحقيقة كلبها (أمثنال دوبروشبكي) وأولئك الكذين بلجكون إلى التلفيك والاستكارة (30), مهما يكن، شإن التلفيق والابتكار لا يعكنهما بأي حال أن يلقيه نهائيم تسميم الرجيع في العملية ، فليس هناك، ﴿ مُ معلم، تَخْيِيلًا مَصِرُوا كُلُّ التجريد عن الواقع والمرجع، وإنَّمَ الأحتلاف لية درجسة الوهده للواهسم/التجريسة الدائيسة

الحالصة هند، وهو شين السيرة الداتية، أو الوقوف عند مقدار تقدية المخيال بروافد من التجرب الدائب، بقصد أحيات، وبدون قصد للإحسان الأحيان، فكنت هنو الشيان الذائبة

لابد من الإشارة الدهدا السياق، على هامش الاستفهام الإنكبري البذي مسرح به **لوجون، ال**ى الوصيعية المرفينة التي تصنعت فيها الأب المساردة المارنيتينة وحراجلة شديدة التنزجع والحركية أأنبعث عبس بشبيهم تتحسبك أحياسنا وتستسبلم لكثفه الدلم حي تصير موجودا حيا فابلا للتموقع والتشكل، وتستسلم تحيات للرغبة الدائية؛ والعلموج الشخصيي، في تمثل أشد الحالات خيالية ، يستدعا اللاشتور ، ويعيب عنهم الوعى بمعنى أحرء نشرا تعابير الأث الراغبة في بعدها المرادف للأوعى والكيث والغرائر المقعوعية، وليس أننا الوعى المدرك تحصوصية البيات في الرمضان الكوني بيد أن وهم الوضعية اللسائية لللآنا المتكلمة بِلاَ النَّمَنِ، يَعْمَلَى تَشَالاً مَرْجِعِيناً مَهِمًّا للحَظَّهِ المسردية المستثدة علس أسمسه الأعسلام الحقيشيين بمقتصبي الشبرطة الدوعي لهده المارسة الجديدة، بما يجعل نجاهل البعد المرجمي التوثبثي للبص صرب من التحامل غير النبرر حكما أنه من الصنعب أن لا تؤدي الوطعفية السردية للأنب المثسار إليه عدم لي وصعية مصوية معرجة عنده تحيل إلى هوية ذائيلة يصلعب أن تتنكس للهويلة الجماعيلة المتمثله بإلا المجتمع النفاي تنتمني إلينه النداث المسردة

الواشع أن هنئا البعث الجمعي للنثاث السناردة هنو وحنده منا يبرز وجنود التخييل البدائي ضبعن نسبيج الأدبء لأنهبا تعرفت بعوضع الأحبر وبتجربته يقا الوسنف الأنساني العمم، من حيث تعرفت بموقعهم الخنص، وتتكنف رمري لتحيل على الحهاة، وعلى العالم برمته، وإلا لبثت معارسة ترجسية قد لا تمنى إلا صحيها، من أجل ذلك ريمه، ليس عبث أن تبنى الرواية الماصرة، حسب [ميل بنقتيسمت، أسسه على الوضعية اللسبيانية للدائية ﴿ [3] ، وهي وشبية تسمى الى طبعات الأخسر في مواجهمة الأنساء دون بن تمسادر حشه في الوجنود مسدّ اللحظية البتي الثبتات لالملك الحمق لتقمسها بمالاممللاق مس ضمير المتحكم (أنا) ، وعليه لم تعد الرواية المعاهدوق ومعهد الممارسة السردية التي نحس بمسددهاء تهتم سإيراد رؤينة خاصبة للسالم بقدر منا تهتم بإثبات مشروعية وجود الأك ببراء الآخر أ

مهم، يكس من أمر، فارن التخييل السداني، السدي ابت عبن النتسل المرجمي لمضاميته، وعن موكريسة الآت والحيساة الشخصية وعيمة الداكرة والداتية هيه، لا يخرج عن كونه ممارسة إشكالية معورة عبن السيرة الداتية، والشكالية من حبث إخلالها بالعشد الأوتوبيوغرابية الدي حدده لوجون ثهدا النوع من الكتابة، ومعورة عنها لمن حيث الترامها بأهم مكونات السيرة النائيسة المتعلسة في اليويسة الإعلاميسة للشحوس، وفي الحرص على الوقاء للحقيقة والواقاء من المجن السيرة والواقاء من المجنة والماتوبة الإعلاميسة والواقاء من المجنة السيرة والواقاء من المجنة السيرة والواقاء علما المجنة السيرة والواقاء علما المجنة السيرة والواقاء علما المجنة السياكرة تقميمية أن

تكونه ، مع الأخد إله الاعتبار بشتى العوامل الطبدية والعصبية والقنينة الني تتحكم 🕰 منيدغة الاسترجاع والشدكراء ومق قوائس الكتابه واليبها ومقتصياتها

عل بمكن اعتبار التخييل الداتي سيرة دائيسة مسا بمسد حداثيسة كعمس اقسترح دوبروفسكي(33) درة لقد حدد جملة من الشبروث الني ينبعني أن يتوهر عليهم السعان لعقى يصبح عليه دلك الأطلاق، وهي شروط صيقة ومتطلبة، من الصعب أن تستجيب لها كثير من النصوص المشببة إلى التخييل البدائي فياواقيع الأميره بالمنتثاه مصبوص توبروسيكي بمسه . ول ثلك الشيروط هو م ملق عليه اسم الاشتراث المرجعية، وتضم البويسة الإعلاميسة، أسسم للوليف الحقيقس، وأسعاه الفاعلين التصيين الحقيقية كدلكء مع الحرص على سرد الحقيقي والواقعي من حيناة الكاتب، وعلى البوح المللق بحقيقة الشخصية الحميمية، مع تقبل ما يجره ذلك مين مصاطر وثبائي الثبيرومة عبو إشبات المسعنات الرواتيسة، فإذ المسقحة الأولى مسن الرواية ، في موقع العضوان الشائي يجب أن يثبت التحديد التجنيسي (رواية) ، بالإمباقة إلى تنبش استرانيجية الرواينه للة النسرد وللة بلورة إجراءات التلقيء أم الشرط الأحير فيتعلق بالاشتعال على الغسء بالبحث عن الأسساليب المستردية المبتكسرة، وتجنسب التكوين الحطي للرون، عمن طريق الانتقاره التكثيف التشاذيره الشباخل وتعدد الطبقات(34).

أ. 4. البعد التخييلي الروائي.

منا يعتيك هذا هن ألشرط الشعي الناي حدده دويوروشنكي، والدي يسطر الطابع الروائس في مستويين مهمين في اعتقادها و مستوى التجنيس الدي يقصح عنه بإلا عثيبة النص الأولىء التي يجب أن تحمل الطابع التوعى للرواية دون الطبايع الأوتوبير غرابة أو التحييل البراثي اللذي ينتمني إتيه النمس 😩 واقلع الأميراء ومستوى استراتيجيا لكتاسة واليات النس الثي اكد على وجوب البنائها رفق النمط الروائي للعروف بالساعة لشمول معتلسف الأنمسطة والأنسواع والأشسكول الكتابيسة، مسن الرسسالة إلى الشمعر، إلى المحكرات الشخصية ، إلى الرحلية، أمنط فسندر علسي استسباعة الروغسان، واللمسية الأستلوبيء ومختلت المسيدعات المأرجعية طباقة بإن مغتلف المستويحة والوظائف الشي توظرها بعبه الرواية الش جعلت هذا الجنس الأدبسي فسادرأ علسي القفسق اللبسق فسوق التحديسيات الصسارمة، بمنا جعلتها توعيبا متجددا ومنقتحا على جميع الإضافات الثي منا زاليت تيندعها فيراثح الكشياب بشبش اللمات، وبالأشتى بقاع المالم ، حثى ليمكن أعتيار الرواية نعط أدنها استطاع أن يكرس العولمه الأدبية والتشافية بإذاعلي مستوياتهم

إذا القررشا بقندرة الآلينة الروائينة علس إمداد التخييل اللذاتي بإمكاشات لاحمسر لهم الله المورة مشمروعه التخبيلس، فإنمه لا يمكنت أن بعشل عبن العشب الطبال البدي تمارسته عشبة(الروابية) المسجلة بإدغسلاف النبسء حيث تهمل البعند الأوتوبينوعران

البذي أبثت هبن عميق حشبوره بإلا معترسية التخييل الداتي، وتوجه الشراءة وجهة أخرى غبير تلبك البتي ينيمني أن تأخدها القبراءة العاميرة الإيجابية بدورها التقدعلي الشبارك بيلاً بناء العمل الأدبي الماصير، ولم تجد من خائبت تقصيرا لهبذا المعنى سنواء عشب دویروهسک*ی از* کولوثا از چنیت، عیرهم مس التقساد السدى اشستعلوا علس التخبيسل الدَاتِي 35 ، وقع نجد تفسيراً للغفلة عن هذه القصيبة الواقعة إه قلب الإشكال الدي يشره التخييسل السدائي بطموحته إلى التكسريس ضمن الحريطة الأجناسية لللأدب المعاصرة باستثناء اعتبال الأمر اعتبارا جرئيا وتقصيلا لا يقير من الطبيعة الجدلية لهذه النصوص، التراقد يكون تجبيسها ضمن نوع الرواية بمثاسة المسرورة الشسويقية للمنشوج تحست علامة أدبيبة متداوله وراسحه بندل المعامرة بملامة لم تثبت تقسها بعد

الواقع إسه بقدر من يهدو التفسير التسبويةي الآنمة، مغرب، ومريحاً، فيان المظريات التي تبلورت طويلاً حول الرواية والمبيرة الدائية تجعلت نحجم عن الاستقامه اليه باطمئتان، إذ أكد لوجون على الطبيعة التخيلية فلسيرة الدائية نفسها عندما صدح سائنول أوا عرفي، معنى الكتبية، فين للكوء تلاق للموه حظ القنوي السائح الذي يؤمن به. فإن الكتبية عن الدائدة هي الدائية تبدو وهمد، ويا الكتبية عن الدائدة هي التدريات احتلاق للدائدة، ويؤكد أبدري موروا بدوره بان للدائدة، ويؤكد أبدري موروا بدوره بان معرفة الدائية، بدل من أن تمكن من معرفة الذائرة، تدفع بكاتبها إلى غياشه معرفة الذات، تدفع بكاتبها إلى غياشه

لداته بطريقة يستحيل تجبيه (37). لا يخفى بنان الشبك الدي يدورده لوجنون بخصوص المقد الاوتوبيو غرابه هو شبك ملقم بالدرجة الأولى، لأنه يشوص فكرة المقد القراشي التداعها، ويلفي الحدود القاصلة بين الأدواع الشارئ والعمل الأدبي، حتى كأن لوجون بمهد لشكرة القجار الأنواع الأدبية وتشطيها وتداخل الحدود بينها تداخلاً بجمل المموض التصوص وسدمي البهدة

بالأشباطة إلى المتحبى التقويطسي البدي بمارسة المتيوس السنالف، هائلة بميندنا إلى المرمسع الأول المتعلسق بأليسات السداكرة بإلا الاسترجاع والائتقاء والحافف والتضاحيم والتجبريء فإ عملينة كتابنة السدات الستي تمستحيل إلى مجسال رحسيه للخلسق والإسداع والامسافة والتحبوير والاخبتلاق والتخبيس، محيلة السيرة الدائية نقسها المطلة عن تضمها صراحة إلى مجرد ذريعة نفسية للكثابة من حينت هنى استمسلام مهندشي لقواينات اللعبة والخيسال وعليسه يصسبح التخييسل السدائيء كدلك، هو ما أعلته جرستاف الأوييرية عسرته الشهيرة، (مدام دوشري هي أنَّه) ، ومد أعلته أثهري سالزورأ ليس حقيقة، وليس كبات، ولكته مميش (38)، وما التع إليه ببدري جيبدا ألينبث المتذكرات معلمتنه للحثيث الأجرئيب، مهمنا كاسب الرعسة كبيرة الترام الحقيقة الأمار أكثر معقيدة مما تصبرح بهاء ريعا تطعون أشرب منا تكون من الحقيقة علا الرواية (39).

إن الأستحالة الستى بمثلها الالتسرام بالحقيقية والوفء للمرجيح تجميل التخييسل المدائى معترسية مراوغية بميا تحسيد مين تساقس بسي ألوافسع والتعييسل، والسيم بتميينج العشند الأوتوبينو غرائية (40) تمييمنا يتحدى القارئ ويحدد خياراته القرائية، بين التقبل أو الرفض، ويحسب مد تعليه هويتها السردية وخيراتها الجمالية من أجل دلك لم يتوال جنيت على إطلاق صفة التخييل الدائي على رواية مارسيل بروممت الشهارة (البحث عن الرمن لصبقع). أنا أنكد بين أالطريقة التي لحص بها بروست عمله ليست طريقه كاتب نصوص شمير المتكلم أتنا مثل جيل بالأمنء ولكنتنا ثملمء ويروست يملم أحسن من غيرت بأن هذا العمل ليستنبرة ذاتية. يجب اذن استعداث مفهوم وسيط (للبحث عن الترمن الطبائع) ، وأحسين ممهوم ، بدون شك، هو المنهوم الذي أطلقه دودروضنكي على أعماله الحصية تحييل ذاتي (41).

يستشم جلهسته يموقلسه السسالمه مس (البحث عن الرمن الطبقع)، سواء عن قمند أو عن غير قصد، إلى تكريس الشك المهجى كشاعدة أولية للأمشارية كشرامن التمسومان البثى اعتبيريك بصومسنأ روائيت مستشرة على جنسها للدهور الأوبلية ، ولم يعلا يتغشى انطواؤها النوعي تحت جسي الرواية ليجنبها السوال التفكيكس عن شرعيه الالتمماب المدي يتبقس أن تستنده مبررات داخسة من نحمة النس دائه، فقد تورطت الروايه والتبست مع أجساس قديمة، وأخرى فاجمة ربهة خصم الثداخل النوعى التضطي

تحبث لظريات ما بمع الحداثة التي أوميت يقينيات ششي بسنتكاء يقابن الشك والارتياب والمساملة إن صبح القبول، ويصبح التصبيف الجديث الندى اقترضه جنينت للبحث عبن البرمن الصنائع أكثر وجاهنة إذا علمنا بس بروست قد التظر وف: والديه قبل أن يشر أعماله، كأنه كان بشقق على مؤلاء من الاطلاع على الجنب الأوتوبيوغرانه المزكد ثروايته تلكء وعلى الحميمية ووجهات النظلر الشخصية التي كانت ريم؛ قد تبنىء إلى حسمسيتهما الأبوية الخامسة، ويزداد الأمر وجاهة إذا علمقا بال بطل روايته (السحيمة La Prisonnière) صنان يحمثل المنتج الكرثيب بليسة (مارسيل) 12 وعلي هيدا الأسساس يعسبح البعست للامشسروعية الانتسباب الشبار إليهب أنقب أكثبر مبس مشروع، بحث بمكن النساؤل فيم إذا لم يكن التحبيل الماثي ممارسة قديمه سبه تصميمها ﴿ على الأصل لم يمثلك كتابها الشنجاعة للاعبشراف بمركريسة السدات وتجاريها الدنتاء عوالها التحييلية

مهما يكن ۽ فين الروائيس لم ينڪروا أستتقادهم الى الخبيرة الداتينة وإلى التجريبة الشخصية بإلا تأثيث عوالهم الروائية بإلامه تعلم، غير أن مدار الأمر عة النهاية، هو ما تتيجه التصوص ذاتها من خيامات، إن صبح القولء للساعي القعمية والتعميص والأرباك التن يشوش بهم الكتاب حفريات القراءة وأستاليبها البوليسنية بإذافتقت أشار الادانسة المؤديسة إلى إنبسات التهمسة وإدا لم يكسن 🎝 مستطاع الحمريات القرائية الانتشات كيفيه

م زيم الوشاع و معدايا، مهما بدا ذلك ممكب بعض الحوابات ممكب بعض الحين، مع يعص الروابات حصوصاً، ومع بعض الكندية تحديداً، عن مراقية الهوية الإعلامية لتنسخوس تبدو السرب منالاً وأيسر سبيلاً، فعلاما حسل المسارد اسم الكانب دائه، والشخصيات أسماء الحقيقية في الحياة والواقيع، أمكن التصريح بأن النص تخييل ذاتي، مهما بدت روائهة الأساليية، ومهما نبح الكانب في بلورة الأساليية، ومهما نبح مختيم عليقات السيرورة التعدية، ويعد على الرواية في تراضعات الكنابة السردية معلى الرواية في تراضعات الكنابة السردية المهما الرواية عموه

ما يثير الانتباء والممشة معاء بإلاسينق الجهل بممارسة التعييل الدائي، التي المحت إلى إمكابية وقبوع كتابات قديمة قعتها و بعضم تكوينها طبعاء هنو أثنه الاستثة 1980م، ويصد شالات بسبوات منان تشمر دويروشنكي لنصبه (أنك Fils) الدي يمثير النمن التأسيسي لمارسة السردية التي أطلق عليها تومسهم التخييل الداتي، وجدنة إيم فالبوران تمسرح بخمسوس روايسة جبوزلس شرائسوا("Joue-nous "Espace) (43) بائيد الرواينة الوحيندة النثى يحمل فيهنا السنارد علابيسة أمسم التولسفء ومسح لانسك فهسي روايه (44)، منع العلم بنان الأدب القرنسس حافل بروايات حمل السارد فيها أسم المؤلمة حرفيت ويم يكس في أمكس الشريبات الشبيبة البش تفاولتهما أن تحمد فيمم إدا كرب المجارة الشعجميات حثيثيت م لا ،

ونشير هذا إلى رواية الكنت البوتوني ويتولد كرميرويك (45× (rerdydurke) المترجب إلى الشرنسية والمنشورة سنة 1938، ورواية الشلائية الألسية (46) للسويس فرديته منها الثلاثية الألسية (47× (46) للسويس فرديته منها الليل (47× (30) المتشورة منها (47× (30) المتشورة منها أو مدرسة المسد (48) ورواية انتوان بلونهين (السيد المحافظة (48) ورواية المتشورة منها 1958، أي المتشورة منها 1976، أي المسلمة المسلمة

تبين العدوين السالفة المحكو محدى السهولة التي قبيل بها النقد تصويباً حكيرة تمكنت ميكواً من الخبروج عبن ملوق الموروث الروائي الكلاسيخكي إلى فضاء اشد وحدة وأكثر تجريباً، وتبين، مي جهة اخبري، عمق المارق الندي الصدرت إليه الشهراءة والنقيد جميعاً، يهزاء البصيوس الروائية المحكود التي المرتقب بحو التحييل الدالي وبيست دوانة مين دون أن تحسرخ البداليات واحتشامها أو الاشعاق مين الاتهام داداتية واحتشامها أو الاشعاق مين الاتهام داداتية والمرحية الرخيصة

1. 5. مازچ التنقي.

وضعت بظرية الشراءة، كما بلورها رويرت ياوس وآيان، مجموعة من القواعد التي يمكن اعتبارها بدهيات ام مقولات اولينه بوجنه طبيعة الملاقة النتي يكوبها الشارى مم ان نص من النصوس ، منذ لحظه

اللشاء الأولى التي تحددها العتبات النصبية الظناهرة كقمناه الصفحة الأولى والعنوان الرئيسي والمناوين القرعية والمشد القرائس للمسرح عتبه بالأنتصاء إلى جنس مغمسوس من الكتابة ، غيرف من الكوتات التي تشكل ما يسمى بأفق الانتظار فقاري الروايسة يتوشع منسق البدايسة الأنخسراطسية معامرة بصبيه تحيينيه بالأساس، تنطلق من الحيال وتعود اليه بدون تطلع استثنائي بحو حضائق سبوى الحضائق البتي بشتهم البيس ويتوهمل إليهنا داخلل لعبشه الححمة ووهش بظامه الحاص وقارن السيرة الدائية يتوقع التعرف على وقنتم مجهولة من حياة مساحبها يشترط فيها الصددق والحقيشة بالاستقاد إلى العقند المرجعين المبرم بيشه وسين النفس مشد النداية، ومثل قبرئ السيرة وقبرئ الرواية، يتطلبق قبارئ التسيرة الرواثينة الحندر منت المزاوجية سبن الأدبس وللرجمس التحييلس والكفائي جميمه بإذ ترسيص طريقه واحل الشبكة السربية المشدة التي جهره المشد المبرم لواجهاتها مدد الإعملان التجييسي في الصقحة الأولى

وحسده التخييسل السدائي لا يضمترح أي شكل من شكال العقد القرائي، بستثاء التموظيع (الشيبويشي) تحيث عضوان الروايب الندى يزيند منن تغمليش المعرسية وتتوريث التلقسي بإلا مستامله لا فهارسة لهناء طبيعمن النصوص من ثلك المنزسة استقبلت كسير ذائبة أو كشنذرات من المسيرة الدائينة. وتعصيها استثبل كتمسويس رءائيته وهينه لتموقعها خمنوصنا تلك التي أظهرت براعة

كسرة في تشعيل الأدوات الروائية المروشه، الطارف مين هذا بمكس تمثل المارق البدي يصعفه التغييل الداتى هق التظار التبري بواسطه بكويمه المصامى الدي يطلب من هددا الأحسر مباشده المعس كتعييسل وكونوبيروعرافيا لهابقس الوقتء وتبرداه هبوة المباري عبورا إدا احتدب في الحبيبان استحالة الطمرعة النوسيل الي ما يشرب من جندس الحقيقب واستشبعارها بإلا ممارسبة يتقسمهم تكويسان لا بلتقيس التعبيسل واللرجع الواقعي

بناه على ما سيق، يبدو التخييل الداتي ممترسة مضللة ومعيرة ومربكة بالاالوقت تقسمه اليس لأنها تضبع للقبارئ لله مواجهة تحديات مسعبة والإموقاع منتهلك تشاديا فعمليه، مل لكونها لم تستطع أن توسس الشبيه أشق انتظير كيمن، ولا أن تربيين أحلاقينات استثبال قنادرة علني احتمسائه ضمن خارطة الأثوام القارة، من هف شيئطيم الشول سأن أمسل الإشكالية المأزافية الستي يجسد التحييسل السدائي تقسسه داخلسهاء كممارسة سردية جنيدة، هي عجزه عن الرقى إلى مصاف الجنس المثلك لأعتمادات توعيبة عامية قندرة على احتواه التعقمسلات والتتويفات الحرثيبة التقصيلية صبمن إمسر السوع الشبامل هبل يمطفس أعشبار التحييبل البداني أذا ممارسته هامشيه؟ م بيت عبير شبرعي لم يحبر اعبتراف المؤسسة الأدبيبة الرسمية؟. تقد مسرح قودوروف بائله يمكس إطلاق تومنيف النوع أعلى أمستف التعموص الستى اعتبرت كذلك في سياق التجريخ

فقط (50)، وعليه، هل يبعي إن إقصاؤه وإعمالته بالكلية، م يسمي النظير البيه كبوع منقصل عن السيرة الداتية من زال يمه بعد واصرار وقع عصه من الجميعة بحيب فسيت كولونا عن النسوزلات الساعة بالمي المثلق لصيمه السوع عن التخييل الداتي للأسباب التنابية، لم يعترف به القراء، ليس له مكن في الشهد الأدبي، ومن قم، يجب ولياس لمه تجذر تاريخي، ومن قم، يجب الياس من كل تصنيف يستمد مفهوم الياس من كل تصنيف يستمد مفهوم الياس من كل تصنيف يستمد مفهوم الياس من كل تصنيف يستمد مفهوم

من المنعب الا تجديق أنفسنا فليلا من الاعتراض، وكثيراً من الدهشة برازاء الجرم (الأكديمي) المدي يمثله ملفوظ كولوثنا الذي يتخلى ثهائينا عنن الحدر العصي وهو بجثرم ذلك الجبرم ، ويقصبل حكمته ذلك التقصديل لشع علمتنا تسريخ الأدبء وتسريخ الأفكار والحياة عمومنا ، بأن كثيراً مما كبن (مضطهدا) في مرحلة مين التبريغ، سواء تطق الأمر بالأدب ومداهبه واتجاهاته ومقاهجته وأو بقسيره مسن الإيسديولوجينت والتظريات، قد أمكنه أن يستقر ويتمكن ويحشر شارعية الوجود ، بل وينتمسب ثوعا فارق بسارس إغبراءه وجاذبيته لقند كس حريب بالنافيد أن يعتبير التحييسل البداتي ممارسة وليدة لم يتحقق لها بعد ما يكشى من تبراكم، وخضور كفيسل بمستدراج الشارئ وغوايتهن والاستحواد على دانقته، ومنن ثنع الاشعماج فإذ المشبهد الأدبس الندى أشاد به كولوب وانكبا عليه في حكمه المسرم

ذمت التجمير بإلا التناريخ انسري أعجس التخييل الداتي ودهم به إلى إقصائه، فرنه ليس كل ما بعرف من اثواع أدبية وغير اللبية ، مما بقيل عليه ، وسنتسيمه وريما ثهيم به أيما هيام، قد سلف التاريخ وتجثر ختبي الثهبي إليف قنديما جديدا منز وراء احتب الرمان. تندكر على سبيل المثال حسسية الروايية الجدييدة للأغرنسي البش ارساها: 9 5لا تروب **قربیه**، والتی سدمت الدائقية الأدبينة المتمرجية بكلاسيكيات الشرن التمنع عشار وسليلانها الشي كترسها استول **هرائس** و اندريه **جهد به** النصب الأول من القبرن الناضي. فلم تتقيل إلا بعد لأي، قبل أن تصبح ممارسة روائية منتشارة 🏖 فرنسه وأوروب والعالم كثه ، وقبل أن يقبل النقد عليها ليقرز مكوناتها وعوائها للميرة ولم يكسن الأدب العربسي طسوال تاريخسه المريض بمعرّل عن المعرك التي تثيرها دُوارَع التجديب فقند عبرف ذلنك قنديما وعرفنه حديثًا، ومن زَالِ الجندلِ الندي أشاره الشعر التحسر يمسلاً الأسمساع والمكتبسات، قبيل أن يستقر استقرارا دفع بالشعر العصوديء خميمه العبيد، إلى ظل وقرار عميق

مريد أن نستمسك منا بشعولية الرزية وقدر عال من السبية التي تقرضها العرفة يحتمية التي تقرضها العرفة النظر والتجديد التي تعتري شؤول النظر والحياة، خصوصاً إلا عصر ما بمد الحداثة الدي ينسرب الآن بين أيبية وتحب اقدامنا بوسطل الانصال الرهيمة التي ششت اليقيميات القديمة، ونصبت البدات سلطة مركرية إلا كينوئية الآدي، البذي تحلي مركرية إلا كينوئية الآدي، البذي تحلي

تسريجيا همن رغبتمه بإلا إمسالاح العمالم والصبرف إلى البدات القرديبة يعطيهم مسجره ونبله وأدواته القنيبة المعالبة، لتتكبب على بحث طويل في اعماقها ، عن سرعا الميب تحت رسوبيات الزمن الحاشر الاستهلاكي الممغور بالسيابيته وإيقاعه المحقول لم يبق شيء كثير، علا واقع الأمر، تم يوفره واهن ما بعد الحداثة ليجعل من التغييل الدائي فبرس الرهبان في مضيمار الأدب المعاصير المتسدور لتسلاات والداتيسة المتسبقة مسع التعظمولوجيت ووسنتثل الاتصبيال الحديثية، حيث الانههار الكلي للحدود ببين الأشواع وحيبث يتم استبدال اشمجام العمل الأدبس ووحدتيه "بتشيدر شيروفريني تتميدر علييه معاشى الوحدة والانستجام (52).

منن الصنعب حقنة ألا تلاحيظ البرلاق للمرسة السردية المصدرة، رواية وتحييلا دائينا وسيرة بكل أنواعها ، نحو ترجسية صيغة جملت كلود أرثو (53) بزكد دس بعيش عصرا استثنائيا يمكن أن نطلق عليه مصر (تحييل الأن fego-fiction)، محكدتب السيرة الذاتية، والتخييسل السدائي بالحسوس، لا يستكف من التصريح بامه يعرى ذاته الحميمة، ومفها ذوات الأحرين، كمنا يراهم أو كمنا تصنورها لله أوهامية، ويدفعه البحث التحموم عن هويته@من ++5). سيقعل غياب أو طبعها اليقينيات الدينية أو القلسعية وحتني الأيديولوجينة ــ الى الداتينة الصبرف، يشول، بعنب عدة السونديولوجيد والتحليل النفسس بندأت نصرف أنقسها مس حلال تشعلت مع الأخر ، داحل القضيم المني

و الماطين او الشجمين اكثر مما بعرف بقيب بالقياس الي أحداديا الكما أحدث التصورات المتعنقة بالشمنة الدائيه خبرا مهما ليلا حيانت مثلتها مثبل التمساؤلات التعلقمة بالنبس الذائد (54)

لشد شهد العالم في السنوات الأخيرة الهيئزا كلينا للنظومنة الشيم الموروشة عس عمسر الحداثة وكعادثهد تشامى وهيمسة معقوسة فيمينة الحبري تقتمس إبستهمولوجها إلى منابعيد الحداثية، متشعبة في اتجاهين معتلفين أشد الأختلاف، فقي الوقت الدي بدأ تليه العالم يشزع ظاهريا بحر الشمولية والموشة، ووحدة الممعة الحياش والثقابيلاء كرية المعق ببلور منظومة قيمية موعلة يلا البدات والدائينة، كالترجسية، والعرصة القردية، وقرعة الشك، ومبدأ اللدة، وتشكر اليوبة، وقد أثرت البرعة الأخيرة أكثر من غيرهت في التصنور المعناد لبالأدب وقصناياه وطيفته الاجتماعية حصوصاء حيث أدث إلى فلهسور لسون جديت مسن الكنابسة المتجساوزة للقواعد والحدود والقوائان وقد تعطشت من التعسر عن برعتها التجاورية ذلك عبر التخييل الذاتي كلون أدبى جديد تعكس مان الاستثمار فإذ الجهناز القناهيمي البذي جاءت به ثورة ما بعد الحداثة، وأن يتكرس كممارسة إشكالية أشادت سياغة جملة من القضياي كالملاقة القائمة بين البدات والأخسر والواقسع والتخييسان وغيرهب مسن المنفيم التي غيبها اتجموح البنيوي لسنواث الخمسينيات والمستينيات وتشبريد غولت وتجريده من عمله وإبداعه عبر متولة موت

المؤلف، معاجمل هذا الأخير يطن عن حضوره الطائقي بسلسطة من الكتبات الأوتوبيوعرافية الدافعة بالبذات إلى تقصي مساها عبر التعييمل النداني وعبيره من المرسات المتجاوزة للعسارد الأجناسية الصيفة أقصيص معيشة، تحييل أو ممرود والمية (55).

مهما يكس مان أمار ، هارن التعييل الداني قد انتهى الى نتيجه لم يعكن يباقعها الهابداياتية المعتشيمة الحيبات مسيح راثباد المدرسية الرواثيبة المعاصيرة التش تحلت عن طموحاتهما التجريبيمة الحالمسة ممن أجمل تحييلات بيوعرافية قائمتة علني معكيات مسترددة بسجى التأكيسد وعسدم التأكيسف المسحة الريسف، الحقيقسة والأخستلاق، وثمرتكن إلى المدات والتجاوز الإسل كمل اعتبار آخراء الدانية بالأعلان من الاعتراف الصبريح من الثجرية الشحصية وتوسل الدات ه تُسعريتها الحميمية، والتجدور مرشدقة الجنس الروائي الشادر على القفز مع الأنواع وفوقهاء دون أن يختصر جسوهر العمليسة التحييلينة والمسردية المتمثلنة فخ استدراج الشارئ والرجابه 🎎 خصم عواملها وأعصبيتها وفنق أليتهم القرائينة القائمية علني التحلييل والشويل وإعقدة البعام

أ. التغييل التاتي في الأدب العربي.

يصرص واقع الأدب المرسي وتقدد أن يرتب هذا المحت في هذا الموقع بالذات من التسراءة، فقد كسم الأدب المرسى ومصه

النقد، عن الريادة منذ أحقاب متطاولة، قلم يمد بالإمكان توقع العثور على إبداع جدري ضمن هذا اللون من للعرفة الإنسانية إلا 🚓 حدود القالب المستورد، والشعشل القادم من بعيد ووهق البساء المعماري الحناهر الدي لأ يتبدل خفراغياء بمستقدامه الى مخيصا عير معيطه ، سوي بالمادة التي تعصر تجاريمه ، وببالأكوان اللحليبة البش تصبطليع بهنا سنشوعه وجدراتيه القيد فيدمت الروايية إلى تقافتني المربية من عملها المرس بقعل المثقافقة التي سميت بها تناثر العربينة بالثقافية العربينة، وقدم إليت النقد الحديث، بكل أشكائه، ومدارسته، ومداهيته، لم يتراع قيله سنوي قدرته على التمطمة والاستطالة والقدرة على استيمات الأدب العربس وهمومته الخاصنة الأ تقول هذا حطة من شبأن الأدب العربي، ولا من شبأن النشد الغربيء وإيما بأكيد على اهم ملمح من ملامح المعرغة الأدنية والتقديم عِدُ اللَّعَبَّةِ المربينَةِ، وهني وقوقهن على يعنف مساهة سبيرة وراء اللعرفة الأدبية والتقدية 🕰 المبرب، فبالا يمكس التباريخ لمبعب أدسى وبقندي في المربيبة دون الرجنوع إلى أسببتها العربينة الخالصية، تفعيل السك منع الألبوان المسردية واتماطهاء بالدرجنة تقسسها البثى بقطها مع الأبشطة التشدية ومدارسها

من أجل ذلك سمية في هذه المشابة الى الاشتقال على التخييس السدائي في موملته القرسسي الأول الدي شبهد مسيلاده القبني بالمقدي معاء عشد كان دويروفسكي أول من المدرسة أواخس السبيمينيات مين الشون من المدرسة أواخس السبيمينيات مين الشول الماشسي، وكان

الشنوق القراسس في مستواء الاستهلاكي العادي أو العلمي الأكاديمي أول مين التبيه إلى التعمديات الموضوعاتية والبنائية المتي بطرحها واشتعل عليها بدوره بإلا طروحانه ومثونه النشدية التى تعرشت إلى بعضها بإلاما تقدم من هذه القالة، وقد آن لك أن تشب مل من باحل عفرهم المقدية الفرنينة هاده الثارة عما أد كان التحييل الدائي قند شق له طريق إلى العربية، تحبث ي السع؟ وبنيبه كيفيسة؟ وإلى اي حسد استنطاع أن يسثير التساؤلات عبن الإغسكاليات ذاتهم البثي أثارها في القراسية؟ أم استثار أسئلة فاصة فرصيتها عليبه سيبقات العربيبة اللعويبة والثقامية وحتى الأحلاقية؟

التوكيد أن الكتب العربي مثله مثل الثقافة التي ينتمى إليها فيس معزولا عن التعيرات التي تعتري العالم وتشافته وهمومه وقضاياه الاسيما والعنالم يعبيش لحظلة تاريخينة كوثينة لم يعشنها طبوال تاريخته للمشد إلى الأف السمين من تشارب والمسال واشتراك في المعير الكوثي الذي عبرت عبه العولمة أحسس تعبيرية هندا الشبق المسيري الشنترك علني الأقبل، الأمنار البذي جميل الكنب المربس يستشمر الهرات الكوبيه بقسها البثى يستشعرها الكاتب العريسء ويستنسعر الرعبة تنسبها بإذ البحث عنن أدوات تعبيريسة حديسدة تناسسب الستغيرات الجوهريبة البنتي أصبابت العبائم والإنسان والحياة معا

لثادوجف الكنائب المربى تقسه ملزما بمراجعية الكيثير مين المسلمات القديمية

لأسبيما أولئنك الكتناب التشعميس الندين كساثوا يحتلسون مسدارة الشسيد الأدبسي والمقددي لمة مستينيات ومسيعينيات القسرن المصرم، فقت خلختل الهيسار المستكر الاشتراكي وسقوط جدار برلين كثيرا من القناعات الإيديواوجية التي الزمتهم بالبحث عس سوات تعبيرية وعن بدائل إيدبولوجية جديدة، فاتجه بعصبهم إلى استثمار الموروث التسريخي بحثسا عسن أصسالة موطسوعاتية ممكسة، وأكتفس السعمن سقيل الواقيم الميش نقلاً طبعاً لا يعكس أية رعبة إبداعية حقه، بيثب الهمك اليعص الآخر عامٌ إحالال قطيمة جدرية مع كل ما يمث إلى الرغبة ال تعشل الواقسع بصلة ، علس عسرار الروايسة الواقعينة كمن عرفتها الرواية العربية إبس للند الواقمىء والسيرة الدائية التي مارسها كتساب فلانسل جنحسوا عيهسا إلى الالسرام الأخلاقي الصارم بالواقع واللزاهة والصدقء

لقد كانت الثنة الأحيرة من الكتاب و يستدهم جيل من الكتاب الثنباب الدين يئتمون زميد إلى التسعيبيات مس القسرن الماصي وإلى الفترة الحالية من القبرن الواحد والعشرين، هي الفقة الأكثر تأثراً بنوازع م بعب الحداشة، تتعلليق أدبينا مبئ مقهبوم اللاائمكس إن مسح الشول، يمسى أخبر، التقساء الرعيسة بيلا تمشيل الواقسع أو نقلسه أو استبلاحه ، فوقعت بإذ قلب القليق الشوعي اللميار للرواية المعاهموة، من غياب البطل، تشذر البوية، تحويل الحيادتاخييات الشلف، القلق والتردد، الأنَّ الماري من كلُّ إجاليه مرجمية، تحمليم الحدود المائزة بين الأجلس

الأدبيسة، البسوح، الاستخطان والتعسري السيكولوجيء وهني المقومنات نفستها التي تمير التحبيل الذاتي التي أسلقنا شرحها، عير أن النقد العربي، على الرعم من وجود مجتلف التمظهرات الشكالية فإ التصوص الأدبية ، لم يطلق عليها توصيف التغييل الدائي، لمجموعة من الأسباب، ولها هو ان هده النصوص جاءت مصيفة تحت التجبيس الرواش، وثانيها ريما هو أن التخييل الذاتي ما زال لم يقتحم المتن النشدي المرمى بمد، وثالثها هو أن الكاتب العربي، بالطار إلى الحصوصية الثقافية للمجتمع البدي ينتمي إليله، من وال عبر فنادر على تحمل تبعاث اليوح عن الدات، وممارسة لعبة التعرى حتى وإن كان تعرب فنها متحفها تحت جعفة من الستر المحيلة دون ثبوت النهم.

يبد أسه، وعلى السرعم مس جميع المحذورات، ومس مغتلمه الأعدار المبررة لإحجام التكاثب العربي عبن المسامرة بممارسة التحيل الداتي، على الرعم مما عرف عن هذا الأخير من يقطلة لما يمتري على المثهد الثقيلة والأدبي في العالم العربي على نمك فيها، ورغبة الكيدة في إضافة إسهامه الشجد الثنافة العربية في المشهد الثنافة العربية في الملهد الثنافة العربية في المكافئة العربية في المكافئة العربية في المكافئة العرب المكافئة المحدد المكافئة المكافئ

المساور سنة 2006 تحت توسيف: تخييل ذاتي. أما في الجزائر فإنسا نجد واسيني الأهرج كثر الكتاب العرب قرباً من حدود التخييل الداني، سواء بمصوصه التي نحا فيها منحى روائياً خالصاً (56)، بتشويش الوينة الإعلامية للراوي والشخوص، بما بحمل تجريده من صفتها الروائية امراً بعسفياً بالعالم، أو ببعض المصوص، الأحيرة منها خصوصاً (57)، التي تقع بشوة حياراتها الفيية ضمن دائرة التحييل الذاتي، حتى وإن التحييل الذاتي، حتى وإن التحييل الداني كما فصل عبد القادر التحييل الداني الحيرة التحييل الداني الحيرة التحييل الداني، حتى وإن التحييل الداني الحديد القادر التحاري الداني كما فصل عبد القادر التحييل الداني الوحيد الدي بيقى الكانب العربي الوحيد الدي دوا تلحى في حدود علما

خوامش

أنشير هب إلى تأكيب لبودوروف على أن مسالة الأجماس تعد "من الشاكل الأولى تلبويطليف عبد القبيم حتى الآن، فتحديد الأجلساس وتصداداها ورصيد العلائسق الشتركة بينها لم يتوقف عبن فتح بب الجيدال وتعتبر هباء المبالة حاليا متصلة بشكل عام بالمادجية Typologic البيوية للحطابات، حيث الخطاب

الأدبسي السياس إلا حالية وعيداً، المطارع: T TODOROV et D DI CROT Dictionnaire ensyclopidique des sciences du langage, Ed Setul, Paris, 1972, P 193.

 Vincent Colonna, L'Autofiction, Essai sur la fictionnalisation de soi en laterature. Thèse intedite dirigée par Gerard Genette, EHESS, 1989. التقاطيع شايدة المنصلة، لم يخل الأصر عيث الأمر وأن أنبكر يقراءتي للا كتاب باللغه المرسية حقية من تاريخ الأدب العربي للا عصر الصعف، عدده كان مناط أمره وعاية أريه التلاعب بالألفاظ وبمحسمات البليع ينظر Serge Doubrowsky البليع ينظر Laissé pour conte, Ed :Grasset &Hasquelle, Paris 1999.

11 Madeleme Ouellette-Michalska, autofiction et décontement de sou Montreal, NYZ Editour

12. الرجع نفسه، الصفحة نفسها

 Daniel Madelenat, "La biographie en 1987", in Le Désir biographique, Colloque de Nanterre 1988, dir Lejeune,

nº 16 des Cahiers de sémiotique textuelle.Paris.Publidix, 1989, p. 18.

 These de Vincent Colonna sous la direction de Gerard Genette

« L'Autofiction, essai sur la fictionnalisation de «oi en litterature». Paris FHF55, 1989

 أ. تقصد بالهوية الأعلامية اتحاد أسماء كل مسبى المسارد/السبرواي، الكاتسب الحقيقي/المؤلم،،والبطل هو

ترجمتنا تلمعهاوم القرسسي L'identité onomastique

 Jacques Lecarme, "l'autofiction un mativais genre?" in Autofictions & Cie (Colloque de Nanterre, 1992, dur Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune).RITML n°6. p.242

17 Gerard Genette, Fiction et diction, Pans, Scuil, coll. "Poctique" 1991, p. 87

18. الرجع نفسه، المنفحة نفسها

 Annie Ernaux, "Vers un je transpersonnel", in Asitofictions & Cie, 219. مرجع سابق، من

20۔ تقد سیق تجورج ساتک آن عائیت جان جاک روستو علی جعلتہ سدام دو <mark>وارٹس ت</mark>مترف Gerard Genette, Fiction et diction, Paris, Seuil, 1991

4. من مارائيف الوشائع اليتي ارتبطت بجيس التخبيس المداتي، صعورد في جريسة ما Monde الفرنسيية الصحددة بتساريخ 2003-05:03 يق مشكل كتيسه ميشكال كونتا ثمت عنوان التحبيل اللااتي، جنس جلابلا عرض فيه القصبية التن رهعهاء أمام المحاكم المرنسية . زوج الكالية كاميل التورثين إثبر مستور روايتهما أالحبب روايمة L'amour roman يطالب فيهنا بمتنع تشر الكتباب يبدعوى أبيه يكشبه حياتيه الحميمية، معتبرا أن الرواية قند تجاورت حدود المسموح به، يتساءل كاتب الشال، بعد ذلك، عن الحد الذي يمكن أن ينتهى إليها الكاتب لأعرس حياته الخاصة وخيباة معارفته وهكندا يتكشبف جنس التشبيل الداتي عن تماسه، ليس مع الأخلاق فحسيم بل مع القانون كدلك

- Serge Doubrovsky, Fils, Paris, Galdée, 1977
- Lettre du 17 octobre 1977 entée par P Lejeune dans le chapstre
- « autobiographie, roman et nom propre » in Moi aussi, Seuil, coll.
- « poétique » 1980.
- Serge Doubrovsky, Fils, Paris, Galilée, 1977, quatrieme de converture.
- Serge Doubrovsky, le Livre brisé, Paris. Grasset, 1989, p. 212.
- Cité par Alain Grard dans Le Journal intime, Paris, PUF, 1963, p. 520.

10. اربيد أن أشير هذا إلى ما لاحظته خلال قراءتي لكتاب دوبروفسكي (منتروك ثلعكاية) من ولع رهيب باللقة ومقرداتها، وجري لاهث وراء السجع والجناس والعلباق وغيرها من صور البديع التي تجعل التراءة عداء مستمرا، والاسلوب سلسلة مشككة Revue « Les moments litteraires » n°13, 1er semestre 2005.

 S. Doubrovsky, L'Après-vivre, 1994, p. 302.

34 لا ينكر دوبروشنكي من الكتاب النين تستجيب كتاباتهم لهده الشروداء ولاسهما الشرط الأحيار، سوى؛ سيلان وكاريستين

35. سوف تلاحظ علا المحث الشادم بأن بعض الكشاب المدرية شد آثروا تجميس أعمالهم

بسوان (تحییل داتی)

 Philippe Lejeune: "Nouveau Roman et retour à l'autobiographie" in l'Auteur et

le manuscrit,dir Michel
Contat Paris PUF,coil "Perspectives
Critiques"

1991, p. 58

 André Maurois, Aspocts de la biographie Paris. Au sans pareil, 1928. Citation

rapportee par Marie-Claire Grassi," Rousseau, Amiel et la connaissance de

sot" in Autobiographie et fiction romanesque, Actos du Colloque international de Nice, 11-13 janvier 1996, p. 229

 André Malraux, la Condition humaine, Paris. Gallimard, coll. "Folio", 1 990.

 Andre Gide, Si le grain ne meurt, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1991, p. 280.

40 Jean-Michel Adam "Mentoure et fiction dans Remise de peine de Modiano"

in Autofictions & Cic, op. cit.p. 56.

 Gerard Genette, Palempsestes (1982), Paris, Souil, collection "Points"
 1992, pp. 357-358.

42 Marcel Proust,La Prisonnière (1923),Paris,Gallamard,coll^a Folio ",19

 Jocelyne François, Jouenous" Espa

óa ",Paris,Gallimard,coll" Folio",1982 بدورها شنس اعترافاته الشعملية الشهيرة،

ينظر: Rousseau " d'avoir confesse

madame de Warens en même temps que lui". Histoire de ma vie. Paris, Calmann-Lévy, t. 13, p. 13

21 Vincent Colonna, L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en

htterature, op. eit p 390. 22. Serge Doubrovsky. "Itestes en main." in Autoficteons & Cie,

مرجع سابق س:212

 Alam Robbe-Grillet, Le Miroir qui revient, Paris, Vimuit, 1985p. 146.

 Manet van Montfrans," vers une issue de l'impasse postmoderne; à propos

de Robbe-Grillet in Litterature et postmodernite, etudes reunies par A.Kibedi Varga, Crin, nº 14, 1986, p. 82

25 سيعقد ميحشا خاصيا طبيعي هنده القالبة تضراءة النوور الذي لعيشه مشولات منا يعيد

المداله في إيجاد التعييل الداتي كممارسة

سردية مكرسة نتلك المتولات

 Gérard de NervailLes Illumines, in Ocuvres, Classiques Garmer, 1966, p. 29.

 Samuel Beckett, Molloy, Paris, 10-18, 1963, p.40

28 Danielle Deltel" Colette
l'autobiographie prospective" in
Autofictions & Cie. مرحسية
126:مرحسة

 A. Henry" Table ronde dingee par Charles Griver" in Autobiographie et biographie, ed. Mireille Calle-Gruber, Arnold Rothe, colloque francoallemand, Heidelberg, 25-27 mai 1988, Nizet, p. 220.

31 Emile Benveniste, Problemes de Inguistique generale 1,« tel » Galtanard, 1966, « De 1» subjectivité dans le langage »P 258

- litterature, these inedite, dangee par Gérard Genette, EHESS, 1989, p. 502.
- Daniel Madelenat, "La biographie en 1987", in Le Désir biographique,
- Colloque de Nanterre, 1988, dir Lejeune, n°16 des Cahsens de sémiotopie
- textuelle, Paris, Publidex, 1989, p. 18.
- 53 Qui dit je en nous ? Grasset, 2007
 - 54. يتظر الترجع تقسه امن:33.
- 55. « Poétique » septembre 2007, nº 151
- 56. ذاكرة الماء (معننة الجنون الماري)،
- من 23، مشيورات القميدة الحيور؛ سنة 2001، طالحيور؛
- علوق اليدسمين (رسائل في الشوق والعمياب
 والحسين)، المركسز الثقسانية العربسي،
 المرب- لبس، على 1.سمه/2004.
- 57. اتلى السراب (سكرييتوريوم)، مجلة ديي التقطيسة، ط1/1، دار المبسدي/مسدد29 اكتوبر/2009

- Yves Florenne, Le Monde, le 21 / 11 1980
- Wirold Gombrowicz, Ferdydurke, trad du polonais par Georges Sedir, Paris.
- Union génerale d'editions, 1973.
- Louis Ferdinand Coline, D'un château à l'autre; Nord, Rigodon, Paris,
- Gallunard, Bibliotheque de la Plétade, 986.
- 47 François Nourissier, Bleu comme la nut. Paris, Librairie generale française.
- coll. "Le Livre de poche " 1983.
- Antome Blondm, Monsieur Jadis ou l'ecole du soir, Paris, Rombaldi, coll.
- "Bibliotheque du temps present ", 1973.
- Jacques Lanzmann, Le Tétard, Paris, Club français du livre, coll. "Le Grand livre du mois ",1976.
- Tzvetan Todorov, Les Genres du discours. Paris. Scail, collection
- " Poetsque ",1978,p 49
- 51 Vincent Colonna, L'Autofiction, Essai sur la fictionnalisation de soi en

السعودية

علامات في النقد العدد رقم 33 1 سبتمبر 1999

نشكيل المكان في الرواية النسوية السعودية

معجب العدواني

تمعى الرواية المعودية الحديثة إلى أن تتشكل بصورة يظب عليها طابع الجدية والبعد عن التناولات الهشة التي اتسمت بها بعض الأعمال في فترات سابقة ؛ الأمر الذي أدى إلى

بعد هذه الأعمال عن التواصل والتفاعل في الساحة العربية ، في حين بلغ النص الروائي حائياً درجة متميزة في الأوساط الثقافية العربية ، حيث بدأ تميزه التوعي وتعددية الاتجاهات فيه من خلال أعمال سردية مقدمة من " غازي القصيبي " و" تركي الحمد " و" رجاء عالم " وغيرهم .

وقد مثلت الأعمال التسوية نسبة لا يأس بها من مجموع الأعمال ، حيث بلغت ما يزيد على سبعة وعشرين عملاً روالياً ، ارتهنت في مجموعها إلى المكان كبنية لها خصوصيتها المتفردة في النص الروائي ، إلا أن بعض هذه الأعمال قد تميز في توظيفه لثلك الخصوصية واستثمارها كمادة لها أبعادها المتشابكة .

من هذا كان اختيارنا للجسد الرواتي التالي:

- ١) رباط الولايا نهند باغفار .
- ٢) اللعنة لسلوى دمنهوري .
- ٣) آدم يا سيدي لأمل شطا .
- غام مسرى يا رقيب لرجاء عالم .

ولا يعني اختيار هذه الأعمال تقوقها النّوعي قدر ما يشي ذلك بمناسبتها التامة لموضوع يمكن وصفه بأنه حيوي وفقال في السرد ،

حيث تبدو الحاجة ماسة أحياتاً إلى التعرف على خصالص المكان وعلاقاته المتشكلة نصياً في الرواية النسوية السعودية ، كما لا يعني ذلك الاقتصار على هذه الأعمال فحسب ، بل قد يمتد هذا التفاول أحياناً إلى أعمال لم تسبق الإشارة إليها .

ومن البدهي أن تطفو التساؤلات التائية التي تنبثق عن محاولة مساءلة هذه الأعمال والحوار معها :

لماذا اختيار مكون سردي كالمكان في هذه الأعسال النسوية ؟ وثماذا إهمال المكوثات السردية الأخرى التي يحقل بها النص الروائي كالزمن والشخصية وزاوية الرؤية ؟.

سيكون تلمسنا لإجابة هذه الأسئلة نابعاً من السعي وراء محاولة استقصاء لذلك المكون المسردي المهم في النص ، فاستهداف المكان كمنطلق أولي للدراسة النقدية في الأعسال الروانية النسوية سيكون بلا شك مدخلاً مناسباً للسعي وراء فتح آفاق هذه الأعسال الروائية الوالية واستنطاقها ، ولعل ذلك يتم عبر استحضار العلاقات المهمة التي تصل المكان ببقية العناصر السردية الأخرى ، بل قد يتسلط المكان وتصل معطونه حد التهميش لبقية المكونات المسردية ولاسيما في نصوص مردية نسوية كتلك ؛ إذ تؤسس على المكان جوانب كثيرة لعل أبرزها : علاقة الذات الفاعلة بالمكان كمكون يسهم في تشكيل هذه الذات قدر إسهامها في تشكيله .

وسنرمي هذا إلى البعد عن تلك الثنائيات المكانية التي طالما اهتم بها الباحثون في إطار تناول ثنائياته كجدئيات متناقضة داخل النص الروائي ، مناعين إلى أن نعمد إلى تركيب شكل تكاملي لذلك المكون ربما يطرح تصوراً عاماً عن أبجديته وأزمته في الرواية النسوية السعودية بوصفها نصا واحداً يسعى إلى استقلاليته وتميزه ؛ ويطرح تصوراته الشعرية الجديدة إلى حد ما حول المكان وجمالياته .

ولذا ستكون مساعلتنا لهذه الأعمال منطقة من المكان المدردي في الجسد الرواتي المقترح بوصفه لوحة متضمنة ثلاثة أبعاد مكانية توشك أن تشمل الرواية النسوية ، وهذه الأبعاد هي : المكان المنفي ، والمكان المعلق ، والمكان الأسطوري ، مع مراعاة اختلاف الاتجاهات الفنية التي تتشكل بها الأبعاد الثلاثة ، حيننذ يمكن أن تندرج بقية الأعمال السعودية النسوية ضمن هذه الأمكنة الثلاثة .

المكان المنفى

في روايتها التي يعنوان (رياط الولايا) تحرص هند باغفار على أن تكون روايتها استنطاقاً لشخصيات منفية في مكان منفي ، وهي محاولة جادة لتأصيل التراث الشعبي الحجازي من خلال العناصر المتنوعة التي وظفت في الرواية ، ومن أبرز العناصر المجمدة الأبجدية المكان المنفي في هذا العمل :

* العنوان

(الرباط) هذه المفردة التي تتضطى دلالاتها وتتنوع في اللغة العربية فالرباط في الأصل: الإقامة على جهاد العدو بالحرب، ما تشد به القربة والدابة وغيرهما .. والرباط الفؤاد كأن الجمع ربط به .. المواظبة على الأمر، ويفضي ذلك كله إلى دلالات الرتابة والملازمة والإغلاق، والرباط كفوان للرواية يقصد به - كما تحدده الكاتبة في القوائم الملحقة بعملها المعردي - " السكن الذي يقدم مجاناً لمجموعة من المعيدات المحتاجات، وقديماً كان يقدم من قبل المقتدرين من الناس، وكثيراً ما كانت تخصص هذه الأربطة كأوقاف نصالح الولايا "(۱).

ويتوضع الرباط في النص كفضاء رمزي بعد الأنسب المحتضان الأثنياء قبل الذوات ويؤطر تلك الموروثات مجتمعة حين تصاصر مظاهر العصر الحديث هذه العناصر مجتمعة ، وتقوم يتهميشها وإغفائها ، وقد تم تعالق هذه الأشياء اللامركزية بالإنسان الذي أقصاه المجتمع ، ولهذا ارتضى الرباط موقعاً له .

ولا شك أن تناول المكان المهمش والمنفي الذي تستنبت فيه الشخصيات النسوية المهمقية وذات المسلطة المتلاشية في المجتمع يفضي بنا إلى تناول كثير من العلاقات المتنامية بين الرباط وأولئك النسوة يتحولهن إلى شخوص روانية ، إلى جانب علاقات المكان بالأمكنة الأخرى التي تعد مرتعاً مثالياً يمكن المجتمع من إقصاء يعض أفراده المهمشين كالمستشفيات المختصة بالبرص والجنون .

* علاقة الذوات بالمكان السردى

تهدو علاقات الذوات وهي في الإطار السردي في وضع أقرب إلى الافتناق ومن ثم التلاشي وإن حاولت التطفل على أحلام الماضي والتمركز حوله ، عبر استرجاع الذكريات – ولاسيما ما يتصل بالعمل والإنتاج – أما الذكريات المتصلة بالعلاقات الإنسانية فهي تشكل خيطاً واهناً في الرواية ، فالمكان هذا لا يدعم إشعالها ولا يزيد لهيبها لعدم ارتباطه المباشر بفترة سابقة لدى هذه الذوات ، فهو مكان طارىء على الشخوص يقمع حربتها التخبيلية كنما أرادت البوح بأسرارها ، كما يمنح حرية الحركة ، فهو أشبه بالمجن أو المصحة مع الفارق الكبير الذي يعطي فرصة الانطلاق ومنح الحرية المفتودة لنزلاء المجن أو المستشفى ، ولنا أن تستعيد مقولة لغاستون باشلار " الذكريات ساكنة وكلما كان فرتباطها بالمكان أكثر تأكيداً أصبحت أوضح "("). الذكريات هذا لا تتصل فرتباطها بالمكان أكثر تأكيداً أصبحت أوضح "("). الذكريات هذا لا تتصل

بالمكان / الرباط بل تجد تحليقها خارج الرياط بوصفه مكاتباً عبازلا ومعزولاً في آن : إنه عازل للذوات حين لا يمنحها لذة ملامسة الذكريات، وهو معزول عن كل ما هو جديد وحضاري وحديث ، بل يكاد يقيم الخصومة مع هذه المظاهر .

ومن حيث التقنية السردية ظل الرباط ذلك المكون السردي الذي يلقي بظلاله السوداء على كافة المكونات الأخرى ، لتبدو الذوات عاجزة هذا عن الحركة ومجاراة تلك التغيرات الطارئة على المجتمع حينما يطغى المكان على فعلها وتبدأ في محاولة التعايش والانسجام فيما بينها فحسب " لأن المكان هو كل شيء ، فالزمن بتضاءل لتتوقف استمراريته وحركته فالذوات هذا تعجز عن معايشة الزمن وتبدأ علاقتها بالمكان "(7).

تبدو علاقة الرياط مع النساء كـ (بشرى) و (زينب) و (تسور) و (أسما) و (حفصة) و (زين) علاقة احتضان أمومي ، إنها علاقة تشبه صورة الرحم للجنين ، ليكون الرباط ذلك المكان الذي يمثل العلجا والحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيدا عن متاعب الحياة وضجيجها المستمر بعد أن أفقد المجتمع هؤلاء النسوة أعمالهن القديمة نتيجة العجز والهرم والمرض ، فبشرى التي كانت تعمل طباخة " واما أكلت نص أهل البلد من صيادية ومشرمل ..."، وزينب " أحسن قهوجية في البلد ".)

ونور التي تصل " زفافة تنص العرائس "، أما أسما فكانت "تقف في الجوازات والعزايم وتشيل العبي وتكتب أسماء الحريم عليها "("). وياتعدام فعل الإنتاج والعمل لدى أوللك النموة يصبح الرباط المكان الأسب لنزلهن ، ليتحولن إلى كاننات غير فعالة تنتظر الفعل من زاوية خارجية ، كما يعشن حياتهن في أحلام (خارج الرباط) وقد يكون ذلك الفعل مد يد العون من (الجمعية الخيرية) - كما أرادت الكاتبة - حيث

تعقد يعض عضواتها حواراً معهن ويغضي الحوار بلا شك إلى تفوق للجيل الجديد ، بما يحمله من إمكانيات حديثة ، وتبدأ النسوة في الانجراف نحو التيار الذي يحمل لواءه عضوات الجمعية . فأما التيار المخالف فكثيراً ما يصاب بنكمة أو هزيمة كما في محاولة علاج المريضة بالماء والسكر ينتج عنها ازدياد المرض واللوم والتقريع نتلك المحاولة البدانية .

* علاقة الرباط بالمدينة

وتأتي علاقة الرياط بالمدينة كعلاقة هامش بالمركز لا جدوى منها ، فإقامة مكان في النص لابد أن تحوي ولو ضعنيا الإشارة إلى مكان آخر ، وهو ما يمكن وصفه بالمكان الغائب الذي أشار إليه أحد الباحثين بقوله " في البعد الاخر للمكان ونعني به البعد المخفي أو البعد الجدلي نعثر على قيمة جديدة لفاعليته فبالضرورة يحذف النص المعلن تصا أخر ، وعدما يعتمد الكاتب مكاناً ما يلغي مكاناً آخر بالقصدية نفسها "(١).

الرباط وإن توسط المدينة وتمركز في داخلها إلا أنه يظل مركزاً عديم الفعائية ليحيل إلى هامشية المكان ، حيث يهدو من الممكن الاستغناء عنه ، وريما تميز الرباط بهذه الميزة عن مصحات البرص والجنون التي كانت تتمركز – كما أشار إلى ذلك ميشيل فوكو – في مداخل المدن ، والهدف من ذلك العزل هو جعلهم تحت نظر المجتمع وسلطته ، ومع أن العزل مفروض على نزلاء المصحة إلا أنه هنا في الرباط عزل لختياري / إجباري يرمز إلى رغبة في الهروب من قسوة المجتمع الجديث واستلابه الإسان ، كما أنه المكان الوحيد الذي لا توصد أبوابه أمام هذه الفنات في المجتمع ، إنه الحياة الجديدة في ظل

(رباط) يقيد الإنسان ويشد وثاقه ويفقده كثيراً من القيم التي قضى زهرة عمره في تتبعها .

ولذا نجد التعاون والألفة تصل بين شخصيات الرواية التي تعيش في مجتمع مخالف تماماً لأجواء المجتمع الخارجي الذي تسود فيه روح التفكك والانقسام بين أفراده ولذا فلا مندوحة من " النظر إلى المكان هنا بوصفه نظاماً اجتماعياً اقتصادياً عاطفياً تنتظم فيه العلاقات البشرية في هذه المجالات (الم).

بيدو الرباط هو المكان الوحيد الذي يسمح بإقامة العلاقات بين شخوصه ، ولو الفترضنا مكاناً آخر لما وجدنا تلك العلاقة القائمة على الألفة والمودة ، بل ستتحول العلاقات الإنسانية الحميمة المنفية في الرباط مع غيرها من (أشلاء الماضي) إلى علاقات تقوم على المنفعة والفائدة ، ولذا قال بودلور في القصر لا مكان للألفة

فائرواية تستبعد هذه العلاقات العاطفية المرتكزة على الثنائية المعتادة: رجل / امرأة لتؤسس لعلاقات من نوع آخر امرأة / امرأة ، غير أن العلاقات لا تعني التأسيس لمكان أنثوي قائم بذاته ولا لمفهوم أنثوي يرفض أشكال العلاقات القائمة بين الرجل والمرأة المبنية على العاطفة والمعاشرة ، على الرغم من محاولة التأنيث اللغوية كما في حالة الأسماء اللافتة التي تصر شخصيات الرواية على إلحاق تاء التأنيث بها علكم حرف الهاء في أسمائكم ... كل الحريم اللي في البند يزودوا حرف الهاء في أسماء عيلتهم (أ)، فأونئك النساء طائما عشن حالمة مسن المنتفار الماضي من خلال ذكرياته المختلفة ، كما أنهن لم يخترن بأنفسهن الإقامة في هذه الجزيرة كجزيرة نساء مفترضة إلا بعد أن أوصد المجتمع أبوايه في وجوههن عبر استغنائه عن خدماتهن المنتوعة والاستعاضة عنهن بالغنادق والمقاهي الحديثة بوصفها المكان المناهض

للرباط الذي أطر الذوات بعد أن لفظتها الفنادق والمقاهي ، وهو ما يرد في إحدى مقولاتهن " وجاءت الفنادق والخدم وأغنوا الناس عنا ... (1).

ويتوازى مع ذلك وصفات الطب الشعبي (البلدي) القديمة المائدة في المجتمع وانبثاقات نصية تضع ذلك القديم مقابل الجديد . وتسعى إلى تبرير الوصفات عبر خطوات متعددة .

* القضاء النصى للرواية

إذا كان الرباط قد انعكس بشتى علاقاته القائمة على الإنسان فقد أسهمت أجواؤه السوداوية والمغلقة في التأثير شكلياً على الفضاء النصي للرواية ويبدو ذلك جلياً في هذه اللغة المستخدمة في حوارات النص التي احتاجت الكاتبة فيها إلى فك الإغلاق عنها بتخصيص معجم للغة الشعبية تزيد صفحاته على الستين (يعادل ثلث حجم الرواية تقريباً) فاللهجة الحجازية التي سادت لغة الحوار التي أسست عليها الرواية ، ولات هذه اللغة المقابلة لعالم المحسوسات في الرواية أولاً ، إلى جانب كونها الموازي المباشر للغة القصحى ، وهي لغة ممزوجة بالأهازيج الشعبية المتنوعة والحكايات الشفاهية المستندة على الموروث الشعبي التي تخللت الرواية .

إن تأطير صفحات الرواية بإطار مزخرف تحشد فيه الحوارات المكتوبة بلهجة حجازية يتوازى موقع فضائها النصىي مع موقع أولئك النسوة من المجتمع حين تتمكن منهن لغة الإقصاء والتهميش فلا عجب أن يطالبن عضوة الجمعية الخيرية بالحديث معهن بنفس اللغة بعيداً عن اللغة الفصحة لغة المركز لغة المجتمع الخارجي "... با أمي لا تهرجي بالنحوي احنا بالله نفهم بالعربي حقنا" (١٠٠).

* الصور بوصفها نصوصاً موازية

إلى جانب ذلك تتناثر الصور (الفوتوغرافية) العديدة كشكل تعبيري يضاف إلى النص ، وتضمها جميعاً موضوعة القدم والبلى ، وهي تشكل حيزاً كبيراً في النص إذ تتعالق مع المظهرين السابقين لا للتضافر فحسب بل لإثراء الدلالات النصية .

ومن الغريب أن تتخذ أغلب الصور المرفقة بالعمل طابع الإغلاق، ابتداء من تلك الصور التي ترصد مبنيين اثنين : أحدهما الرباط الصوماليين ، والآخر الرباط الولايا (المقاطيع) .

وتنساق منظومة من الصور تتوازى دلالياً مع المكان المغلق ، حيث نجد أغلب الصور إذا استثنينا عدداً لا يتجاوز أصابع اليد الواحدة يخالف هذه الدلالة ، وتتتواتر هذه الصور المسايرة لنظام الرواية القائم على النفي والتهميش كما يلي :

خزانة حديد ، علبة تسرص بها المسجائر ، لعبة الصناديق الخشبية ، ثعبة الشبرية (وهي ذات شكل معلب) ، مسجل (لكنه من النوع القديم ولمه خطاء) ، ملابس داخلية قديمة ، حقيية يد تستخدم لحفظ الأوراق ، صندوق يعود صنعه إلى أكثر من سبعين عاماً .

ولا شك أنَّ تعناوق مسار الرواية مع مسار الصور المرفقة قد ولد استثماراً جيداً لعنصر المكان المفلق والمرتج في العمل برمته ، لكن هذا الاستثمار الذي يبدو جيداً وواعياً للعبة المكان في العمل ؛ لا يتوازى إطلاقاً مع بقية المكونات السردية الأخرى .

المكان المغلق

تتجذر آلية الإغلاق التي شملها البعد الأول في الأعمال الروائية

النسوية في عمل رواتي ثان لسلوى دمنهوري بعنوان (اللعنة) لكن هذا التجذر يتبلور في شكل آخر قد يكون مختلفاً عن الإغلاق الذي يتبدى على مستوى البنية المكانية في رواية (رباط الولايا) ، أما في (اللعنة) فيتخذ الإغلاق مساراً آخر ؛ مع أن المكان يوشك أن ينفتح في العمل إلا أن اللغة توشك أن تمهم في إغلاقه من خلال ذلك الدور الذي تلعبه اللغة في ملء الفضاءات الروائية فيها ليصبح المكان مقروناً غالباً في العمل بمكونين يبدو عليهما التضاد إلا أنهما مكملان ليعضهما : الصمت أو الفوضى . وقد وظفا في ظل تقتية الضوء التي استخدمت في العمل بشكل متواتر .

يأتي دور هذين العنصرين في ملء المكان ، ومن ثم اختفاقه وإغلاقه ، لتتحبول المدينة إلى (رباط) من نوع جديد ؛ يمارس قمعه للدوات الكائنة فيه ، وتتكرر موضوعة الصمت المتصلة بالمكان يصورة تكاد تستعيد لنا ذلك المشهد الصامت والساكن حين الدخول إلى مدينة مهجورة فيعم الصمت ويسبود المكان ، فالعبارات المكرورة توحي لنا ينوع من التعالق مع سلطة الصمت والمحكون على فضاءات الرواية ، فالعبارات الواردة في العمل تضع في أفق المتلقى ذلك المشهد نحو :

" الصمت يغلف المكان – الصمت يغلف المكان – السكون يطغى الوهلة السكون يعم المكان "(١١).

لا يكتفي العمل الروائي هذا بتلك التعبيرات المكرورة التي تهيمن على الرواية ، ولكنها تسارع إلى استخدام آلية أخرى تدعم هذه الرؤية تنبثق من أهمية الضوء كعامل مسائد لا يمكن أن يستغنى عنه في الوصف الروائي ، حيث يتبدى الأثر الكبير للعبارات في إظهار الجوائب المناسبة من المكان ، فتدعم تقنية الضوء المستخدمة في العمل ذلك الإغلاق حيث يتحميم الظلمة جانباً من ذلك التشكيل المتمم للمكان فتتبلور العلاقة مع سارد العمل " الحواتيت مغلقة ، لا توجد مارة ، ممرة

فرعي شديد الحلكة ، أرض مبلكة - الشوارع تكاد تكون خالية ، الطرقات مظلمة - المصابيح تزداد ذيولاً كلما توغل في ذلك المكان ، فتجعله أكثر سكوناً ووحشة "(١١).

وقد تكون الرؤية من منظور واحد بتماهى فيها السارد مع البطل حين تكون الرؤيتان خاضعتين للكثافة الضوئية نفسها ، وذلك نحو "شبح امرأة تركن في زاوية ، السكون يحيطها "(١٢).

وتتفاوت درجات كثافة الضوء في المكان عبر هذه المجازات التي تترى في العمل "خطوط الليل تفترب ... تتمدد ... تبتلع كل الأشياء - يفرش الليل ملاءته السوداء ، يغطي كل الأضواء - الدنيا ترتدي وشاحها الأمود "(15).

وقد تتجدد في العمل هذه الانية في استخدام الضوء ، وذلك من خلال توظيف التحولات الفصلية كما يرد في الرواية " الشناء يقرع أبواب المدينة ، ترعد السماء ، البرق يرسم خطوطه غير الثابتة من مكان إلى مكان - فجأة تسود الغيوم ... الهواء بارد .. الرعد تذير بهطول الأمطار ".

" الأمطار مازالت غزيرة وكثيفة " سحابة كبيرة تظلل المنطقة، الغيوم تملأ السماء "(١٠).

وتدل تلك المقتطفات من العمل على إصرار السارد على إغلاق المكان ، وربما تجلى هذا الإغلاق عبر تصور ينطلق من اعتباره فراغا ، يغلب عليه السارد الصمت والسواد ، وذلك لإضفاء النزعة التي حاول العمل أن يؤصلها من خلال رحلة العودة إلى شامل وهي ما يمكن وصفها بأنها انطلاق مرحلة (اللعنة) ومنتهاها ، لذا كان اللون الأمود كلون يطغى على العمل ، عبر فضاءات الشؤم والمواقف الحزينة ، فالظلام

واللون الأسود متلازمان في رحلة الخوف ومحاولة السير التي قام يها شامل لاستكشاف ماضيه (مرحلة الطفولة) بعد عودته إلى مدينته .

وبينما يستثمر العمل عنصر الصمت لملء المكان ، يمارس ذلك العنصر الآلية نفسها مع عنصر الفوضى التي تخترق جدران الصمت ، والتي سرعان ما تتحول إلى صمت كثيف أشبه بتلك الظلمات السوداء في زوايا الأمكنة المختلفة في العمل .

ومثلما تتعدد العبارات المكرورة التي تشير إلى سلطة الصمت والمسكون في إغلاق المكان تتعدد أيضاً في العمل ثلك العبارات المكرورة التي تشير إلى الفوضى بوصفها عنصراً متعالقاً بالمكان ، وكأتها البديل الأمثل الاطلاقة اختراقات نسكون المكان ، أو لنقل إنها من جاتب آخر تشير إلى تحريك فعل السرد بتنامي عبارات مثل " الضجة تملأ المكان " " صوت عراك وبكاء بملأ المكان " " صراح وبكاء بملأ المكان " " صوت عراك بملأ المكان " " صوت عراك بملأ المكان " " صوت عراك وبكاء بملأ

وحين تتكرر هذه العبارات لكسر حاجز الصمت المطبق على جواتب الأمكنة في العمل الرواتي ، فإنها تبدو وكأنها فترة استرواح لاتليث أن تصل إلى الذروة ، فالخروج عن الصمت لا يتحقق إلا بتلك الفوضى والضجيج المتكرر في العمل . وقد أدى ذلك يدوره إلى اتعكاسات طاغية على شخوص الرواية ، حين يتحول المكان إلى شكل أخر من أشكال الإغلاق ، بل هو أشد تأثيراً على شخوصه من (الرباط) ، فالشخصيات في رواية (اللعنة) تعيش سجناً يتدرج من الطائرة ذات الحيز المغلق والمظلم كما تشير الرواية ، إلى مكان مغلق لغوياً يتبدى دور الراوي في إحكام تفاصيله ومن ثم مكان مشوه يصعب تحديد ملامحه .

إنها شخصيات تعيش ظلمة حالكة ف (شامل) الشخصية

المحورية في الرواية كثيراً ما يشعر بالاختناق وأذا فهو يجوب الشوارع شارداً لا يعلم إلى أبن بتجه ، وكثيراً ما كانت لمحات الحزن تعلو وجهه ، وتتجلى العكاسات المكان في أبرز صورها معه حين " يكون ذهنه شارداً، وتفكيره محصوراً في دائرة معلقة "(١٠)، وهو يعايش آلامه حين (يعصص عينيه ، يغوص مع الألم مع لغز ذلك البيت المبتور والمبهم في ذاكرته) ليعيش شامل في مرحلتين متصلتين من الإبهام : إيهام المكان وما يستتبع ذلك من إغلاقه بالليل البهيم ، وإبهام الذاكرة الذي تعجز عن تحديد المكان .

إن المكان هذا موضوع البحث لـ " شامل " يتراوح بين البيت الصغير أو الكوخ (يقف شامل أمام الكوخ الصغير متأملاً) ولعل تحويل البيت إلى كوخ هذا يحيلنا إلى تلك النزعة الأسطورية التي تتدثر بها مفردة (الكوخ) ؛ كما أن قيمة توظيفها هذا تنبعث من ملاءمتها الدلالية المناسبة للمكان المخلق والمنعزل " الكوخ يتحول إلى عزلة مركزة ، لأنه في أرض الأماطير لا يوجد كوخ مجاور "(١٨).

أما بقية شخوص القص فيسيطر عليهم ذلك الملمح المتعالق بشخصية شامل من جانب ، والمتصل بأزمة المكان في العمل من جانب آخر ، ف " شروق " كثيراً ما تحس بالاختناق يزهق روحها ، وبآلام حادة في الصدر ، كما أن عبارة مكرورة ك (الحزن يعلوها) تهمش دور الذلت لتنقلها إلى أوعية نظل موازية المكان في العمل إن لم تكن متأثرة به ، ولعل أبرز لوحة رسمت ذلك في الرواية هذه العبارة التي ينقلها الراوي عن (شروق) ويصفها بهذه الصفات التي يمكن عدها مجموعاً لوصف تفصيلات المكان في العمل ، التي الطلق منها العمل في وصف تجلياته ، حيث اعتماد عناصر السواد والجفاف والشناء ، وهي الآليات التي عرضنا لها آنفاً ، فالتحولات المكانية السابقة تنعكس على شخصية عرضنا لها آنفاً ، فالتحولات المكانية السابقة تنعكس على شخصية الائثى التي تعد من أهم شخوص المرد عبر تحويلها من لوازم مكانية

حقيقية إلى تعبيرات مجازية تتصل بالأرض وكأنها الموازي المباشر المُثنى "حولت أخضرها جفافاً ، وماءها يابساً ، وسماءها سواداً حالكاً ، حياتها كلها أصبحت شتاءً دائماً ، وعواصف رعدية من الأحزان لا تشفع ولا ترجم "(١١).

ويتكرر مثل هذا المظهر في تغليب الراوي اللون الأسود أيصف به إحدى الشخصيات الهامشية في الرواية ، وذلك بصبغه للنوات بصبغة المكان الروائي (رجل يقف أمامه أسمر اللون ، قاتم ، يرتدي ثوياً أسود).

أما طارق فهو شكل مقارب ثبقية الشخوص الأخرى ، فطارق فكق مرتبك ، ينهض من مكان إلى آخر .

تصل فروة العمل الروائي (اللعنة) إلى بؤرثين للمكان يتحرك السرد في إطارهما ، وتكون شخصية "شامل " الشخصية التي تنهض بذلك العبء : البيت ، الصندوق ،

ويتفق كلاهما في دلالاته المتصلة بالعزلة والسرية التامة ، إلى جاتب كونهما مقفلين ، فالبيت مقفل بحمل أسرار وذكريات شامل ويكون محور يحثه ، أما الصندوق الأسود الذي يحتفظ يه زوج " شروق " ومع أنه لا يشكل محوراً للبحث لدى شروق التي يظل همها أن تصل إلى شامل ، وتتخلص من الزوج إلا أنه بيدو حاملاً لأسرار كثيرة تتكشف مع فتح الصندوق الأسود ، وما كانت دلالة اللون الأسود هنا إلا لأنه اللون الملام لإخفاء الأسرار ، إن اللون الأسود الذي وصف به الصندوق يظل متوازياً بصورة أوضح مع ثون الأمكنة التي أسدل الراوي عليها صبغة السواد نتيجة الوصف المتصل بالظلام البهيم ، والأمطار الرعدية .

ولعل من الأنسب أن نعود إلى ذلك النشكيل المكاني في العمل الرواني السابق (رباط الولايا) حيث نجد الصندوق أيضاً بؤرة مكانية

ترمي يظلالها على السرد ، وما يثيره الصندوق - نفسياً - من السرية المصطنعة ، والتوق الشديد إلى كشف ما قيه .

وتتجلى تلك المتوازيات عن تناغم تام مع عنوان الرواية (اللعنة) الذي تبدو مناسبته بالإغراق في هذه الإشارات ، التي تتصل بالمكان أولاً والشخوص ثانياً .

وييدو ذلك الترابط بين شؤم المكان وسوداويته وما يلحق بشخوصه من أضرار عنصراً مهماً في فلسفة المكان المتصلة بالتراث العربي .

ذلك الهاجس الذي قامت عليه رواية (آدم ... يا سيدي) قد أسهم بصورة أو بأخرى في تقليص فاعلية المكان الروائي ، ومن ثم نفيه وإغلاقه – إن صبح التعبير – خارج العمل الروائي ليتقلص في نص مواز تمثله هذه اللوحة متعددة الأبعاد ، التي يجد متلقي النص متعته في تأملها ومحاولة ربطها بالنص الأساسي ، كما أن العنوان مقعم بهذه الدلالات الحيوية الجاذبة ، وهي التي يبدو فيها غنبة الشخصية وتعالقها مع الراوي ، وربما أوحى ذلك بمسار القص بشكل عام الذي يظب ذلك

الجانب على المكان ، ويظل القص مقتصداً في تناول الأمكنة الروانية ، فضلاً عن تناولها بالتفصيلات الداخلية ، وتدور حلقة الأمكنة الواردة في عمل رواني كهذا في إطار الأمكنة الرتبية حيث بيدو أثرها بالغ الضعف في التحكم بمسار الحدث ، ذلك الحدث الذي يعطي عنائه للمصادفات الواحدة تلي الأخرى ، إلى جانب الصراف السرد - في كثير من الأحيان - بقص أحداث تبدو علاقها بالمسار الأساسي في العمل واهية تماماً.

ومن الأمكنة ذات الأثر الضعيف في العمل البيت والمدرسة التي تشير إليها الرواية يصورة مقتضية "ضج البيت النساء ، وماج الطريبق بالرجال ، وغصت القلوب بالأحزان "('') ، كما أن التعبيرات المجازية الكثيرة التي عبرت عن المكان توشك أن تعطي دلالة كبيرة على أزمة المكان في العمل بصورة خاصة ، أو على مستوى الإنتاج الروائبي المكتوب بأقلام نسوية ، ومن هنا آثرنا هذا العمل لتمثيل البعد الثاني من أبعاد المكان في الرواية النسوية السعودية ، وذلك لأهمية هذا البعد في الاتجاه الروائبي السائد حائياً .

المكان الأسطوري

البعد الثالث الذي تضمئته لوحة المكان في الرواية النسوية هو البعد الأسطوري الذي حرصت عليه "رجاء عالم " في عمليها الأخبرين (طريق الحرير) و(مسرى يا رقيب) ، وإن كان العمل الثاني قد تجلى مبالغاً في أسطرة الفضاءات المتصلة بالقص .

بيرز الفضاء الأسطوري (وادي عبقر) في ذلك العمل من خلال بناء الراوي فيه نذلك الأنموذج الخيالي البحت ، والبعيد عن الفضاءات المحسوسة ، هذه الفضاءات التي لا يمكن للفرد إدراكها حسياً ، ويتعيز ذلك الفضاء الأسطوري في القص بانسجامه وتماسكه عبر تفعيل آليتين يبدو دورهما الفعال في تشكيل العمل يصورت النهائية ، وهما العناقة المرتكزة على الموروث الثقافي ، وصلة الفضاء بالإبداع .

لقد فرضت المرجعية التراثية أبعاداً فيزياتية لوادي عبقر من خلال تلك التناولات العديدة لهذا المكان في كتب المعاجم العربية المتصلة باللغة والبلدان وغيرها ، لكن الراوي في (مسرى با رقيب) انطلق من هذه الآلية والزاح عن هذه الأبعاد الفيزيانية المحددة مرتكزاً على تغليب الجاتب الأسطوري ، ومفضلاً أن يكون (عبقر) مركزاً للإبداع الذي لا يتحقق بالاتباع قدر تحققه بالابتداع ، ولذا بنى عالمه الخاص به الذي يخرج من القوانين الفيزيائية للفضاءات المتعددة (ليل ، نهار ، أرض ، يخرج من القوانين الفيزيائية للفضاءات المتعددة (ليل ، نهار ، أرض ، عماء ، شرق ، غرب) محققاً بذلك تجاوز تثلث الثنائيات التي تعتمدها الفضاءات المحسوسة في تجربة تأخذ طابعاً جديداً ومتميزاً من خلال علاقاتها المتمايزة : الكونية والبصرية .

لقد احتلت مساحة تصية تزايدت في النصف الأول من النص ، وذلك قبل انتظار اللحظة المحمومة للإنطلاق حين " هنفت الأميرة يقبائل المخلوقات : آن الأوان فمن شاء منكم فليلحق بخروجي لطلب عيقر ((۱۳)).

وكل تلك الوصايا تلزم الأميرة جانب الحذر والحيطة والتوقع والرغبة في الانطلاق من المعلوم إلى المجهول الذي حرصت الوقود على فك طلاسمة فقد " شرحت الطير ما في أممها من آثار عبقر "("")، والبحر يعلن اعتذاره بقوله " سيدتي أنا رسول العناصر إليك ، ارفع اعتذارها عن مدك بالخرائط والدروب لمقامنا في وزارة عبقر "("").

أما الجهات الثمان فتتعاون مع الأميرة بقولها " نحن جهات الكون الثمان ، وحيثما ضريت يا مولاتي حمثناك ، فاضربي لمسريرتك أو لجهرك أو اصعدي في السماء نحن في كل مكان ، فلا تسترددي في التيه فما أنت بضالة "("").

ويذلك بكون النص قد استكمل أدواته جميعها للدخول إلى الفصل الأخير منه الذي يعنوان (ق لب ق) وهو يمثل قاعدة النص وذروته ، فالدخول إلى أرض عبقر لا يتم إلا بقدرة إبداعية متقنة تمكن الداخل من القدرة على السرد ، وعلى ذلك يكون السرد عن أرض عبقر بالكتابة أو الرسم متداخلاً مع الوشي المتقن الصنع المنسوب إلى عبقر فهو الأقرب إليه والمشابه له .

إن (وادي عبقر) كما تراه معاجم اللغة والأمكنة هو الموضع الذي يتمب إليه العرب كل عبقري ، ويقال عنها " أرض كان يسكنها الجن ... وهي موضع بأرض اليمن ، وقيل موضع بنواحي اليمامة "("")، أما أصله فهو " صفة لكل ما يولغ في وصفه ، وأصله أن عبقر بلد يوشى فيه اليسط وغيرها فنسب كل شيء جيد إلى عبقر "(").

وقد وردت عيقر في (طريق الحرير) غير مرة مترونة بالخرافة والشعر . لتصبح هدفاً لإحدى شخصيات النص ، وهو ذلك الأمير الذي يطمح بجمع الشعراء حوله ؛ فحين يقول أنا غايتي وادي عيقر تحثق عجب الرجال حول غايته وخرافتها "(١٠) . وها هو الأمير (الميت) يقصل رحلته في البحث عن عبقر " لأشهر غيت ورجال إمارتي صوب فلوب الجزيرة ، حيث جاءت الآثار بتواري عبقر فيها أردت صيده والعودة به ، قصبه في صحن إمارتي فلا يدخلها إلا رجل مسه إيحاؤها وقال شعراً ، أردت أن أعبر كمل صياح وعشية بين أيدي روائع الجن وخلقهم فتسكنني ... ولم أرد لمطيب

لقد أصبح هذا الفضاء محركاً للشخصيات للبحث عنه وافتناصه واستثماره. وتسهم التحولات النصية في حضور جنيات عبقر إلى تلك الشخصية الباحثة (الأمير).

يستحضر (عبقر) ذلك الفضاء الأسطوري في النص لإضفاء تلك الصبغة الأسطورية عليه ؛ والشخصية الباحثة عنه هي الأسب في النص يوصفها بين الحياة والموت ، إن نعش الأمير الميت مناسب لخوض تجربة التفتيش عن عيقر وهي الشخصية التي تكون في النهاية شجرة الشعراء المتصلة بعقر ، الشجرة التي تفادي المارة " ومنها خرافة شجرة الجزيرة والتي تفادي المارة ، وكل من لحق بها فأوى لجذعها ونام ، يصبح شاعراً أو مجنوناً لقا غصت الجزيرة بالشعراء المجانين "(٢٠).

نتائج

بعد أن عرضنا بإيجاز لأوضاع المكان في الرواية المعودية النسوية ممثلة في ثلاثة أبعاد أساسية ، وهي إغلاق المكان وذلك هو الغالب على الأعمال النسوية ، أو تهميشه ونفيه ، وأخيراً تتبدى أسطرة المكان وهو توظيف نادر وقليل في السرد السعودي حيث تجد اتفاق تلك الأمنة الثلاثة في ملامح منها :

أولاً: تتفق هذه الأعمال الروائية جميعها في كونها لا تجعل هاجس المكان المحسوس في صدارة اهتماماتها عبر انتقاء المواقع المناسبة الذي يمكن من رؤية الزاوية المناسبة التي تسمح بتناول التفصيلات الجزئية والدقيقة ، والتدرج في الرؤى ، الأمر الذي لا يتوفر حالياً فيما بين أبدينا من نصوص روائية .

ثَاتَياً : يبدو السرد النسوي حاملاً لبذور تلك الجواتب الأمومية في الأدب ، ولاسيما إذا تأملنا في اتفاق تلك الأعمال على اختيار هذه الأمكنة المنفصلة عن واقع الحياة المعاصرة ومعطياتها ، حيث تتفق صورة الأمكنة الثلاثية في كونها موازية لصورة (القبر) الذي يتصل

اتصالاً مباشراً يتفاصيل الأمكنة ، فالعودة إلى البعد الأولى والبدئي في المكان يتوازى هنا مع الذوات الفاعلة في تلك الأعمال السردية النسوية فالمكان هنا - بشتى أبعاده الثلاثة يتخذ بعداً أولياً متلاماً مع الدوات إذ يتجلى الفير كصورة ملامة ونهائية لتلك الأمكنة بأبعادها الثلاثة السابقة.

تَّالَقًا : تَشْكُلُ فَكُرة الطَلْلُ القديم مرتكزاً مهماً في توظيف المكان العربي كمكون له البثاقاته السردية في الأمكنة الثلاثة السابقة . فالمكان هنا مكان تبدأ وظيفته النصية في العمل بذلك التعدد في توظيفه واستثماره ، (الطلل أشيه الأشياء يفكرة الأم الولود التي يتبثق عنها أبناء كثيرون ، فالأبقار والظباء والظعالن أسرة واحدة وبيدو الطلل كأنه منبت ثقافة ؛ مبنت الوعي وإدراك الماضي في مضيه واستمراره معا ، منبت الحاجة إلى تثبيت مركز الإنسان عن طريق الكتابة) (""). والا تعارض بين القبر كمنتهى وخاتمة والطلل كمنطلق للفكرة نفسها . إن فكرة الطلل القديمة هي إعلان عن موت طريف من اثنين ، ويصبح الطلل فكرة الطلل القديمة هي إعلان عن موت طريف من اثنين ، ويصبح الطلل في صورة عكسية في أعمال تتثمين المكان نفياً أو إغلاقاً أو أسطرة . "

هوامش:

١) عند ياغذان، رياط الولايا ، ص ١٦١ ،

٢) غاستون باشائر : جماليات المكان ، ترجمية غياليا طبيا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشير الطبعة الثالثة ، بهرات ، ١٩٨٧ ، من ٣٠ .

٢) رياط الولايا ، من ٢٩ .

t) السابق : ص 14 .

ه) السابق : ص ۱۹ ،

```
١) ياسن النصير : تصورات تظرية في شعرية المكان ، مجلة شؤون أديبة ، ربيع ١٩٩٣م .
```

- ٧) مبيرًا قَلْمَم : المكان ودلالاته ، مجلة ألف ، عدد ١ ، ١٩٨٦م .
 - ٨) رياط الرلايا : س ٢٣ ،
 - ١٠) السابق ، ص ١٦ .
 - ١٠) کماري دون ۲۲ ،
- ١١) ساري دينهوري د اللحلة ، من ١٤ ١٢٧ ١٣٨ ، ١٤٨ -
 - ١٢) اللغة، من 11، 19، 11
 - ١٢) السابق ، ص ١٧ ،
 - 14) السابق عمل ۲۲ ، ۲۲ ، ۲۰ ،
 - 10) السابق دهن 42 × 110 / 111 / 110 .
 - ۱۱) السابق ، مس ۸ ، ۱۰ ، ۲۸ ، £2 ، ۲۱ ، ۲۷
 - 17) السابق ، س ۱۱۰ ، ۱۱۹ ، ۱۲۰ .
 - ١٨) غاستون باشلار : جمانيات المكان ، من ٥٦ .
 - 11) اللغة ص 111
 - ٢٠ أمل شطأ : آدم يا سيدي أن عن ١٥ .
- ٢١) رجاء عقم : مسرى يا رأيب ، المركز الثقائي ، بيروت ، ١٩٤٧م ، ٥١ .
 - ۲۲) ئىدايق د س ۲۹
 - ۲۲) السابق ما سالت
 - ۲۱) السابق ، ص ۲۱
- ٢٠) باقرت الحمري : معجم البلدان ، دار صادر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٤٩م ، ج٤ ، ص ١٣٠ .
 - ٢٦) ابن منظور : لسان العرب ، مادة (عيقر) .
 - ٢٧) رجام علم : طريق الحرير ، المركز الثقافي ، بيروت ، ١٩٩٥ ، ص ١٩٩٠ .
 - ۲۸) السابق ، س ۱۹۹
 - ٣١) السابق ۽ س ٣١
 - ٣٠) مصطفى تأصف : قراءة ثانية لشعرتا طفيم ، بار الأنطس ، يروت ، د. تا، ص ٦٤ .

* * *

إنيان الكونتية العدد رقع الأ الفارس 1978



يمني مصطلح و عمود الشعر ٥ (١) : النظرية المربة التقليدية التي افترصها العرب مقياساً للشعر الجيد لمدا مضل و الآمادي و شعر و البحتري و ووصفه بأنه والسط الحالو و (٦) وكان بعجب والإحسامة المشهور و (٣) و لأن البحتري يتجنب التعقيد ووحشي الكلام ومستكره الألماظ و (٤) . ولحقا أيها استقمع غريب الاستعارة عند و أبي تمام و و وحكم على معفى معانيسه بأنها و من أحمق المعاني وأولاها استحالة و (٥) ، يسبب سيره بالقميدة العربيسة على منهسج غريب عن روحها المسود و وحعاوا

ومد أحد عاد العرب عدم على أب له مر مظهاهم في شعسوه ، محسوج فيها عن محسط القصيدة المالوف ، رغسم أنهم استجادوا شيئا من أشعساره .

وبأهير بمتراهد الجادح

١ حسر، رفيحه ثشر عسر، حدود ي عدر محدود ي عدر، شعر، شعر، (قرف المأحد وإصابة الحدث)
 ١٠ كاه الصورة ودنة رسمها ، إد ، ال عيسار الاستعارة الدهن والعطنة ، (٦) ، يقول أبو نواس .

بسح صوت المال نما منك يدعو ويصبح ! مهده الصسورة و تحسا يرد في شعره ، ويسقط ويطرح ه (٧) ، و نأي شيء أسد من صوت المال ، مكيف ينع من الشكرى والصباح ؟ » (٨) .

٣ ــ ألفاظ ليــة - الطم والرواية والاستعمال ه الل جوار الرصانة والحرالة هي شروط الله الشعري الجيد . ولكن غــي قبيل من ألماظ آبي تواس جاءت ليــة ضعيفة ، فيهــا مهمة ورحاوة ، وقد أحس هو أن هذه الألماظ غير الصخبة الإيقاع ولا الحرلة هي

حبب مهم في عدم ارتقاله الشعري في تغسر النقساد . يقول أبو تواس : « قسو كان شعري كله يملأ الفسم مسا تقدمني أحسد ، (٩) .

٣ مقوط المقدمات الطللية : أيسرز ظاهرة الارت التقداد على أبي نواص إعراضيه الشديد حسن افتاح قصائده بذكر أطلال الحبية والوقوف عليها والبكاه عندها ، وصاملة الدبار العادية . وقد احتدل بالمقدمات الطللية ذكر الحمسر والدعسوة إلى مجالس اللهسو ومصاحبة الندمان ، بشكل يمجسد فيسه الحمر ويدعسو الى ابتداء القصائد بالتعلي بها ويمحاسها .

صفحة الطلبول بلاغية الأسلم فاجعيل صفائك لاينسية السكيرم عاج الثقيي عيلي ومنم يناثله

وعجت أمال عن خمسارة السملا

ر : باكر صيسوحك لهو خبر عناد

والخليج فيادك و قبد خلمت قيادي ا

و : السن هملل الخميسر بالأنها ومعهسا أحسيس المسائيسا

و : أدرها علنا قبيل أن نشرة وهنات القبني دينا دوا دود

ولم يكن أبو نواس ، في رفضه الالترام بنظرة العمود ، رائداً لنظرية جليدة في الشعر العربي ، ولا زعيماً لمدرسة فتيسة عدلة ، وإنما هو تمرد على الموروث واستخداف بالتقاليد الشعرية ، وهذا واضح حين تجده ، في "حيد ، يرضح هذا أنفيد ويست به دول عثر صو ومن أجلل أن سقوط المقدمات الطنلية أبرز ممالم حروح أبي تواس على نظرية عمود الشعر ، ومن أجلل سعصه في موقعه منها ، فان البحث يقتصر على تضير المحلم والتحليل ،

١ - النظرية العرقية

المتميزة عقلية وشعوريا ء

إن حركة القنع الأسلامي التي شعب أما محيامة لم شعب أما محيامة لم شعطع ، لأسباب مسا ، أن تديب كل هذه العناصر أن كيان اسلامي موحد تقسياً ودهياً ، فبعد استقرار الادة الاسلامية بتوقف الفتح ، تحركت أعراق هذه الأمم ، والبحث من بين أتقاض الأحداث ، فكالت ساهم في حيد الاسلامية ، وكن ساهم، ومسهد المرتبة الخاصة ، ومن ها اختلف أدب الجاهليين عن أدب الحرود التالية ،

وكتمير عن هذا القهم وصف (العقاد) عقرية (ابن الرومي) بأنها كانت و عبقرية يودانية مكسبرة خواب بعس التكبير و (١٢) . ويصح هذا الأسلا معياس إلى أي بواس دي سبب المدي سدى فراس فقد كان نمرس وصم عقل وحصارى حامل عسل حياة العرب (١٣) . فكان أبو نواس في ذاته تر كسيزاً حصاره عارم ولكوالها عدي من بعلم عليا معد والمعة و ي د في المنجول ، فليس في تورة التاعم على النظرية مربه سوى صبة ليذا الارتباط العربي المفروص عليه



وليس في إباحيته وتغزله بالخدمان غير انشداد عسريق الى المزدكية النارسية . غير أن هذه العرقية تتكشف صريحة في فخره بالعرس واستهجانه بالعرب (12) .

نقسد النظريسة :

١ نسرية العامل الواحد : تقوم نظرية العرق على تفسير العواهر الاجتماعية بعامل الورائة العرقية ، أي أن التفسير يكون تعامل واحد له السيطرة التامة على المائح ، الاجتماعية ، وإدا كان يصبح تفسير الحالات بعامل واحد في عتبر الفيزياء مثلا ، فإن الطاهسرة الاتسانية والسلوك البشري لا يصبح حصر بواعته بباحث واحد ، سواه أكان جغرافياً أم اقتصادياً أم عيره، لأل عشر ب من من تنكره و بر ته و محمد وأسر عشر باحد من من تنكره و بر ته و محمد وأسر

تى خلق الطاهرة الاجتماعية وايجادها .

٢ — النفد العملي : من وجهة الأحداث السقى عاشها العلم الاسلامي ، سعو موضوح شده د هسره حدام الأحدام الحدام حداماً هائلا ، و مدر عامده مرحاً شاملا حتى كد من سحال عمور عني ده من حاف ، رأد العكر الاسلامي و سميه الاسلامية كانا بوارة مركزية الجليث تحوهما كل الظواهسر الاجتماعية والفكرية ، فاتعملت الأساب بين أعمساق المصحراه وأطراف المدن ، وبين العرب والفرس والروم والأتراك والهود والرابرة جمعياً.

٣ عد عدى , عدى عرق هدد لا نسره عرق هدد لا نسب در حته بعدة لا له بي تسوع لنا ترتيب آثار عليها . فسماء الانثروبولوجي لا يستقرون في توزيع الأجناس البشرية على رأي . يقول (كورته جور) . و إن كل الماعي التي بدلت لأجل تعيير صعات الآريين والماميين لم تنه يل غير منافقات صارعة ، فلا يمكنا أن سنحرح صها حقيقة ولسو كانت نسبة (١٥) . .

\$ - النقد النواسي ؛ حتى عدد الله ص مده هده عدد ية فالها لا يمكن تعميمه بنفي كل أشهر آثر الاس ، فهو ، إن كان قد مدح المعرد و حا مر مدح حا . حوار ذلك يعيش في المدينة العربة حتى آخر حماسة من حماساته (١٦) .

٢ - النظرية الشعوبية

وقد أبر بواس في قارس من أم فارسية (١٧) ، إذن يحس بانتمائه النسبي الى الفرس . هذا هو الجسائر الآول في تكوينه الشعربي . وكان الشاعر فا ميل مطلق الله استشراق الجمال والموصى في اللغة يصطادها أنى كنت . . ولما كانت الفرس أصحاب حضارة فيها شيء كثير من سعة ، يهو ، سعة و عسد بالله على منه مسه بالله على منه منه بالله على منه بالله على منه مسه بالله على بالله على منه منه بالله بال

٢ - ملح الفرس والمحر بالمحد العارسي (٢١) ٣ - النمور من ترديد أسماء المواضع العربية والأمكنة للدوية وعبله الى إشاعة أسماء لمواس التي يقتصي فيها اللغة والشراب كاحباء الكرخ وكثواد وضيرناناد (٢٢) :

عن تصديع عظرية عمود الشعر العربي بانعلائه
 عن المقدمات العربية الطالية ، والدعوة الى
 د - القصائد بالحبر والمحود (٢٣) :

القابلية المصبريلية ا

١ -- مدح العسرب : أن قصصالك أسبي ما سر مه فسر من مدح للعرب واعتزاز مدت أبسم

ب عمودية : رغم نفوره من لمقدمات س ، و في شعره الأساليب العسرييسة حد ، السبح ، ويخاصة في شعر المدح الله ، كهو يقف على الطلول ويدكي الساد احدة الرحده :

نفسد طسال في رمم الديار يكافي وقسائي وقسائي وقسائي وعسائي وعسائي وعسائي و عسائي و عسائي و عسام ليس تفسام و عسي الديار إذ السرمسان ومسان ومعان و عسري ومعان

م _النظرية الفرويدية

تئين هذه النطرية أبا ثواس بسر (أوديب) أو واصلت) . فأبو نواس قاسي مقاساة حادة مسن المقلدة الجسية المحرومة أو التروع الجسي القاسق عبو أسسه . مات أبوه وهو طفل صغير ، رقيق النفس رمين الحس ، ولم يكن لسه غير أسه ، فاتجسه تجوها يكل أشواقه وتعلمانه ، حتى صارت هي القطب الماذب السلم يتجلب إليه بكل كيانه الشعوري

واليمسي . لكن هذه الام سرعان ما تنزوج ، وهند عدث الغلمسل عدث الغلاب . و إن زواجها قسد حرم العلمسل الحياس حرماناً نهاياً من ملاده الوحيد في طعولت ليمينرة لماحرة ، ولا شك أن هذا حدث يضطرب ليسم اضطرباً شديداً ، ويجزع منه جزعاً عميناً . فمثله لا يطين أن يشركه في حب أمه رجل آخر ، بله رحلا أحساً عنه ه (٢٤) . هذه الغيرة الدحلية القاتلة عسو أحساً منه و هده الحسائة الواخسرة همي التي ستنفره مرحم . وهذه الحسائة الواخسرة همي التي ستنفره مرحم . وهذه الحسائة الواخسرة همي التي ستنفره عمر حمل . وهذه الحسيمة ين الرحمال والساه مرحم . وهذه الحسيمة ين الرحمال والساه عدد التدكير يمائة بالاستشاع والكراهية . وسبب عدد أنسه يتمثل أمه (الحائة) في كل التي يلقاها (٢٥) . هميد أنسه بحسائل أو تعربها هميد أنسه بحسائل أو تعربها هميد أنسه بحسائل أو تعربها

عبر النب بجساول ال يجسد بديلا أو تعريضا المساول الله يجسد بديلا أو تعريضا المساول الم

الى معاشيرة لعشاق وائي معامر مدد ، عد حب الحد المدد عا قده لأ د تعدة الوائد مد المدد على المدد

خطم المقاميات العسرلة العميسة :

من هذا الموقف سبي بعدد . ومن شعر م الطارد المشمئر من المرأة يمكن استناح ميب وفقيه النصب بأصول عمود الشعر ، والإعراض العنيف عن البدايات المسرئية . فسا دامت الحسير هبي اكل الأعلى الرفسا الشقي الجارف عسده ، فد من الطبيعي أن تستألسر باحتماماته ، وأن يبده أ بها هدائد صراحية :

دع السريسة ، مسائلسرية فيك لهيب ومسا إن ميتسني زينب وكعسوب ولكن سيتسني السابلسة ، إنهسسا خسلي في طسوك السزمسان سلوب ومسر بعجب مسن عسوالاه الأعراب الأجلاف

كيف يحنوق المسرأة ويتعشقونها وينوخون على ديارها إذا مسا ارتحلت ، إلهسم حريون منسه بكل هسره وسحسريسة :

قسل لمبین بیکسی هسل ومسم فوس واقیما ۱مب صمر لمبر کار حسن ۲۰

اللواهية في المدوني في الدونية واللواهية في الدونية في الدونية في الدونية في الدونية في الدونية والدونية والدو

عباج الثقبي عبل رسم بسالسه

وغجت آمال على حميدره المله ورعم ود من أعماله أن تندليو هاه رسوم وتعموهما الرياح والأعطار حتى لا تعود ومسرأ الى كياد ونوى :

دع الرمسم السذي دلسرا يقامي الربح والمطسوا !

سبى إن هذه الطلوبية الله عليه على الله علي علي الله الله فرحسة الحقائق الثانية كل الله الله عالي على علي غيل على الداميع المي الأعطيم الله ي يحدد مناز الداولا الأنسائي .

٣ _ إعمال ؛ في شعير آبي تواس مدا لا يخصع لهدا التعمير الجسي ولا يرضيح لده ، ودنك فيما ينصل عطرته في الحمر ، وفي توفر غيرل ختوي أن شعره .

إردهار المحدود : إن ما قيل عن الشمئز از آني تواس من المرآة ، وتعدوره من المقدمات المشية لا يستطيح أن يسير مع كل قصائد الشاهر ، فهاك قصائد عبر قبلة مدأها على المهج التقليدي في ناه المهجدة العربية :

لمان طلبال لمنم أشجه وشجباي وهباح الهوى ، أو عاجمه لأوال ؟ ! و : ديمار تموار ، منا ديمار توار ؟ كمونك شجميوا همن منسمه عوار

٤ ــ النظرية الحياتية

التهم المعتري للحياة :

مقيقة واضحه أن أي انسال لا بد اسه من التماعل مع هده الحياة ، ولا بد أن يحدد له موها إوا الكون . وحقيقة واصحة المعرى أن الاسال لا بسلسه من إيمال قسوي ثابت عمين ، يحلن له الرصية من قد تمكن من الميش عليها برعي واطمئنان . أما حين تعرع الميس البشرية من هدا الايمان السلمي ينتحها على طائات مؤسة قسوية من الرصا واليقيل بنا الأحي والشاء ويستبه . . فال الشكوك والوساوس متعصف بها ، ويستبه حيا الأحي والشهاء ، ثم تر

مرعبــة ، فيها القلق والأحم الحبــد بالهـــراخ والمـــرات والدارات الماليات الماليات

النفس حيامة مرهصة ، حيب سبه يه دسه ي مدد و مدد در المدد در المدد در المدد در المدد المدد

. مه ... غ الإيماني الكبير ، وي تاريخ ابشريه من من د دمه المدا الحسواء الروحي السمي بحمل حيدة عبثاً طاعياً ، ويُعمل الإنساد يحس أنه مكبوس إلى دائرة وميدة ضيفدة هي دائسرة الخاضسر المباسس وبدافسيم من هسلا الاحساس العارم المعسر يندوم إلى السفات الحيساة يلتهمها التهاسا عيماً مسادام قراره الأخير إلى الموت والطسلام والتراب ، من هسلم التمادح الواصحة الشاهسر (عسر الحيسام) مثلا ، والتاعر الجاهل عامة .

معنى ذلك أن الانسسان ينغي لمسه أن عهده مدد حسد فهد وحداً وعداً والجمال المطلقين وبالقيمومة حسل الحياة في الكون كه ، ويجعله يؤمن كذلك بأن هسده الحياة التي يحياها الانسان عسلى الأرص إلاسا هي خطوات أوليسة تمهيدية في طريق حيساة محسدة إلى مسا بعد الموت ، تميم بالحلود والبقياء ، يرقى الانسان فيها من السعادة



أو الشقاء على توع سعيه في الحيساة ، وعسلي قسامر هذا السمسي

﴿ الاحساس اختقى فاخيساة :

م العدوي للحاد ضرورة توفسو من الريسة المفلقية ع يهذب كسل الريسة المفلقية ع يهذب كسل عدد الريسة وماطقه وسلوكه م الأمر سدي يعمس بسب الاسان وتشاطأته مرتبطة بمقياس علني معين يئسدن الدي هسو وبحالص إرادتسه . هسلما المقياس العملي الذي هسو صمام الأمان الذي يعهم الأسان عن الافزلاق في ظلام الياس والمعارف المنسعية في الحياة ، وهسو الذي سيحقق للانسان ، في مرحلة مسا بعد الموت ، القور بالسادة والمعمسة والرضوان .

أبسو لواس . . مسادا ؟



الایان باقد والرغبة إلیه والخوف و عدد ، مدد ، م

مسلاحظينية :

هذه النصرية هي الأساس الأعطم في تفسير سلوك ابن نواس عامة . وموقفه من عمود الشعر خاصة. عبر أن هذا لا ينهي أبدأ تلخل عو مل اخرى كثيرة في سلوكه كالمعامل انضي والسياسي والقلدي و يحسسا بتعبيل مجال الكلام عليه) وكل سا في الأمسر أن هذه النظرية تفع في جاية انهاية من سائر العوامل - حير الله عسيل مطشسم الهسرة

0.05

ات را کرروش اسریه فیود الثممر بمثا وافیسسا ق طعله از المباسه لاین سینم دا الایدی تا کرارته بی المستری ۱۹/۱ تمایق امید العظر ما الاتمصام بيتهما بأن اعتكانه هــــلانعامي إنمـــــــا هــــو أنـــر من آتــــار نكران الفهم الممري للحياة وهــــدم الايمان بالحيــــاة الاخراد

السم تسرني أبحست اللهسو نفسي وديسني ، واعتكفت عسل المعساصسي كسساني لا أعسسود الى معسساد

ولا أخشى هنسائك مسن قصاص ؟ " ويقول وكانه مدنوع الى المصية دساً خمياً عنيفاً ؛

فخسادها إن أردت السابية عيش ولا تعسادك ، خليسلي ، أي السندام

وير تصنيف و حيسي ، في مصدم فان قالسوا ؛ حرام ، قل : حرام ! ولسكن المنسسةاذة في الحسسسرام !!

ويبلغ يـــه الانجداب بين فهمه المعوي للحياة وسلوكه الخاطىء اللذيذ ، والحرص عبيهما معـــا ، الى أن يتمرق بينهما ويتفجر أي يكاه فلسفي حائر :

بکيت ۽ ومسا آبکي صبلي دس قسر ومسا ٻي من عشمق تأبکسي من محمر

وليكن حيفيث جياءنا مين بيسيا فيدال سدي أحير النوس من عما

تحریم سیرت الحسمر ولی حمد د فیمیا نہیں عہد کا دیا

فاسريب صرف ، واسده

أغسرو منها بالنداين في هيسسري ولكند لا تجدد بينسا واحدا بتضمن شكاً في الله : بل كان الابسان الراسخ العميق من أعظم الأسباب التي خدمت من تحسيره عسل العماد حياته، وتعرفه من هول العماب : فاد المدام ، وإن كانت محرمة فللكبائر عدال محمولة عفوان! وحتى قصائده التي يبدو سهاإنكار البعث والقيامة

وحيى فصائده التي يبدو مهازدكار البعث والتيامة والمساب ، إننا هو يحاول هيهاأن يوهم نف أو يوهم السامع بإمكاره ، وصب ذلك أنه يريد أن يسل تفته عن المسامع بإمكاره ، وصب ذلك أنه يريد أن يسل تفته عن من آلامه النصبة. ولكن لايستبعد أن يكون إفراقه باللذة من الامه النصبة ولكن لايستبعد أن يكون إفراقه باللذة من المده من المده ولكن المسلمة أن يكون إفراقه باللذة المدهد من المدهد ولكن المسلمة أن هذه اللحظات المدهد من المدارك المسلمة المدهدات المدهد المده

عالم تواس ، إذن ، يعيش أنسى وأعنظ المراح جي القلب والعقل ، وهواشترق بين تيارين ؛ تيسار

1812

تقنمرف مضع كايتهر

يساهرف مسريره ادباءالعربية من

غدمل السيكر الإنسّاءالثقافية والأدسية السرالعث السعرالعسري

السرائد

تصرحاجمعية بلعلمين إلكويثييت

استزيواني : البئيات مائقي الاق الامراكعة

الأدين العذد رشم أ 1 أبريل 1953

و تطور الاتجاه الفنى فى شمر نازك الملائكة

مين سد في قرافي فيد ده النبي حير له من ده النبي عبر له من ده النبي عبد النب

\$ 10 E

مع من من المساوي و عدد كاف الما المساوية المساوية المساوية على الما المساوية المساوية على الما المساوية المساوية على الما المساوية المساوية على الما المساوية المس

ولم آكى ادري ال ما حسبته محمولا في النظره او الحبساة كان ايساً تطوراً في العسل الذي لا حيل عو ت سد دلت ديوان ه شطايا ورماد به وعنداً أن الحطرت على اي قول الله مع مؤه ت مد من سرب كثيرة لا مد أن محول بينما وبيل هد مؤه ت الماصرين عالى حاس عدم الاطحثان والحوف عوف حرب المعمور أبوا حيمه الصعوبة في الأساف. أذات لان الكتب حيل عصدر و حدا مد احر كول حاس ما منازعه الصادقة بعد الدجست وأناته به ولقد عرفت لهدا يقول منازعه الصادقة بعد الدجست أغين الحيالة الشعرية به في ديو أغين الماكن عالية الشعرية به في ديو أن المنازعة السادية المنازعة المناز

المحيى به ي دان بالقراب سعوافي في في حال منظم راة الأن يعلن عامد الله العبورة فعد في حال الواز الأرفاق المواجعة بالماد العام الماد العام الع

م المراوع المالتي في الله المالتي الموسوع المالتي المالتي المالتي المالتي الموسوع المالتي الم

مرو ده و مداهم من المره الا تحدث من الدر المعالم المراه الا المحدث من المراه الا المحدث من المراه الا المحدث من المراه المراع المراه ا

التبحر بة النسية و مستمدة من العام النصبي معمولة خيرة خادلة وتحديل دفيق وما ود الراطغ الديوان لاور. لاريد في رفعة الذفي وأي دهب ابي ن دم ن عشقة اللين وحده لا يصور ف شاعرة - سره ال معطب في و د يه الحال الذي الأ ما عال المحلق

ومن الطبيعي الاتكون الصلة بين بديو. مين منصمه. بن ان الطاقة الشعرية ابني انتجت قصيدة و مرتبة بوم تاقه ته هي نفسها التي وحدت في الاعده العامضة في سفر التّنكوان موحى تستلهمه قصيدة ﴿ الْهَائِينِ ﴿ 4 وَ أَنْ يَعَقُّرُ لِلَّا النَّصُورُ لِهُ اللَّهِ الرَّا رَبُّ قَصَّةً الموردة المُتأخرة عن أوانها في فصيدة لا الحرف المشادود الي شجرة السرو » اكات تموف الشجرة . شجوء الذكرى -وتفص علي قصه الشاعر العادر والحديث الكثاب

٥ - ان ال البدور الأولى التي استوت تمرآ من مد هي مادة الديوان الأول؛ فيبالك تبك البراعة في نصوار النعير الذي تحمر به انصر في الناس و الاشياء كقول الشاعرة في قصيدة لا د کر بات محود یه .

وجابك الخسان عوى تحمه ورحهك القاسي دوى رسمه ا

. 2 3 - 9 - 0) . 3 . م بن مروحی حصرونتی، الاول يقد القارى وعلى مدود .

التصراطا عرة ومن حيث اللهاء التي و د ما من الله الا هذه الناحيةو بين ملورها حتى تصبح توعاً من الحرفي شعايا ورماد.

ومن الدنو ل الأول تقف على السهر في الاعجام الخماص محو النفس، و يكفي ان عمر أ قصيدة ٥ سماط واصداء ٥ لمدرك دلك السر ديده الفعيدة خير مقناح لفهم طبيعة الاحساس الذي تمتع يه الشاعر ة. وحلاسه النصة ان الساعرة لا كانت دات صبح في مياره فر شعبي رش الشارع جمد حصاق وكات المباط ترتفع تم نهوي فلا تسقط لا على حرح تا واثر النطن في تقسها أثعراً غير الذي يتلقاء ما أر الناس ؛ فعا عيرت عن شعورها محود لم تتراقى فصيدتها على حوار الانسان وجود عاطمته والم غاطب الحيو والمصوم مطهرة ميللرجرجه لما صابه والكنها عادت لنثور على نفسها وأغر في علها لـ وهذه اخدة المراهقة من الاحساس هي الى جملم، مصرح قائلة

> يه ليشي عمياء لا أدري عد كجتي الشرور صهاء لا أصميران وقع لسياط على الظهور

يا بت قلبي كان صحر الا يعدله الشاور وهد الإ عاى مرهب لا مدال حدل بعد حدان عواد مال مواجر مه الموسى الود معدد م و يوان عبدقه الين بواء صالحة من التأمل الفلسل تتصل عم د سان وقيمه اخياة والسدعية التي خلف ميدأها وستهاها والس من احمد تلك الخطرات قول دوك في قصيدة المقدرة المرجة ألمكدا تثنى أتمريده ونبرأ لنوث برمارما وأتلأ الديب الديبدات إنوه والثوى محد احجارها ما أطلع لمد وديهي أما أعمل خزن الذي محمل الأحلام دوق للمها وتبدم لايماء عا بأمل ، هم المر في همذا تسؤول الخالد مع بليما افي ماصي

كالمهاوض ما فيحها والساويسين paration and are produced and a ه د عملي شود أملية هادم الشاعرة فال مامية ال تطلع عبى حقيقة ديث فاحمع الاستفهامات التي جاد في المجيئة لاور ، قاس بر الاحتفيامات الحائرة في تنافي فالمك في منا به ما عمور اث حصفة النطور لذي اتحدث عنه ﴿ ٠ ق في تمكّر د شميد ال على اله عو في الفتة الفسه م ا د ال ، د حب الا محد عن يسطة معالى است جر ع في قصيدة عصراع ع الي يست ال محلمالاً با سبعة التولى كامو سن الشاعر اللاسي : المراجعة المواجعة المراجعة المراجعة

لا الا اكره ، - ب ا أ أي م الما يو اللي هم به سهريا

. و د الصاماء مرد

أب ركره مادا أليب وأكره كأي عنور عجيد ؟ والسؤال عن لا وأذ الكراء وتحد لا لا عوا إلى علة حب والكريد كما تسامل كالويس وبيس هده سؤالا منعته التأسء the position is a second of the second A gar see , the

عالي به الأحقى والعلام و تد سر في خ

تمود الى تنيء من المهج الصحيح في البحث عن العه الكاممه ورددالمس الأساق و

والبلك صدورة حي في عي ج عي والي والاسم الشاعر " م وما في ديوام! (ون فاهمت يصوير سكول

الأدب أو القل عامة عن خمال ما عمل و تم تسيير حمد و لادر و و حدد الراد و مراد الفسة و الخالفة و الفسة و الأدب على حدا التعبير الفوة و الفسعت في حدا التعبير الخيل و و لك لان الادب او الهي عامة و اد حولم يكن حميلا لما كان دياً و ولا قناً لا ذرة هو صريت الادب و او العن عامة النام وحيث الطبيعة الاستوابة التي للكل منها و او من حت الهيم الذي و التي يستهده ما ا

مت عبر عسد هد د م و المدية ك الم هد المدية ك المديرات الفية ، والأدية ك عد المديرات الفية ، والادية ك صاهر مو ، و م حمد والما بموسح ما المديدالة

ولفد كان الميلسوفين الأعريقيين ، المطيعين ، العلاطون ، وارسطط بيس مشركة في الدواسة النقدية ، والهلاعية ، والملط الميس العلاطون في الحد وراب ، و المهورية ، والقو بين ، وارسططاليس المحد ، سم م ، في خمام ، و دمي ه ، سوه ، موه ، مد ، و حد ، مد ، و حد ، في ، ب

ر و ع ، ي لها جمايتها الخاصة عبيها د يه د ب لاسولي ه كابنه بيمه عورة ديمه د ي بلحية ، او الخطية ، او الفصلة ، او المسرحية ، وعبر هد من اساليد فية ، وادسة .

في المعيدة عولو الله حاوات عدد الحياة النفسي في يديوان الذاتي الم وحدث لأن الشاعرة لم تعدد تهم تكشر الصور طلماً سقل الشعور بن اصبح همها أن ترسم تدرج الانفعال المسي على حاله دول مكبر من الحاد

فأدا أتصحت كل عدم جوانب أني عرصت له فدلك هو صورة عد عنيه حين اتحدث عن علور الأتجباء الفني في شعر عارية الملائكة .

الخرفوم اجساله عياس

بين البلاغة وعلم الحمال

50 m 1 5 d

العدد رقم (1 %) الاتوفعير شادا



تطور البناء وادواته في الروايــة العراقية

■ شجاع العائس

عالماً ما يكرر القول بأن الصعوبة التي تواجهها في النقد القصصي باجمة عن الدالمن المصمورة الله مستحدث في أدب العربية مشأيمعل مؤثرات عربية، عن عكس المصبحة الشعربة الذي بمثلك فيه براث نقدياً ، يقعن كوبها الراسون في براث الأدبي العربي.

على ان الصعوبة في النقد القصصي ، إلا تقتهم على تقدما الأدبي حسب ، بن تتجساوره الى النقد العربي الحديث ، ذلت العر القصصي ، هو ايساً ، فن حديث بالنسبة للثقافة والأدب العربيين ولعل ابور أوجه الصعوبة التي برجهها الناقد القصصي ، هو اقتقاره الى المصطلح الخاص والفردات الخاصة التي يصف بها الناقد بناء او الروية

إلى جان ريكاردو يلتمس من القارى، لكتابه وتصايا الرواية الحديثة الأناة في قراءة البحاث كتابه، بأن بررد في صدو مقولة جورح بورخس، التعقيد الشليد في صنعة الرواية، وفقر المعجم الخناص بمصطلح بداء أو صنعتها وصحوبه واستخلاصها من التسيح الروائي

ان بين يدي محلل المستند القانوني أو المرئية مفردات خاصة ، ولمه على الخرية في أن ينشىء مقاطع تكمي بذائها . فاذا تصدي الحلل للمراية العويلة أعوزته المصطلحات المكرسة لها: واعجزه ان يمان لما يقرره من احكام بامنية مفنعة مباشرة . ان برسي لبوك . المدي وضع نصب عينيه مسألة دراسة و لشكل والروائي ، ممتبر أ إياها المهمة الأساسية للماقد ، يقرر إيضاً هذه الحقيقة ، حين بقول

إلى كتابه وصبيعة الروانة، عن بعض الوضوعات الاساسية في
 إساء الرواية - وهذه ادن هي أصلى عيزات الأسلوب ، فإن
 المنطلح القي هو عبر ثابت ويثير الألتباس،

ثم يتسامل لبوك تائلًا دكيف اعتدنا النمييزين هذه الطرائف المتنوعة بهما لمرص حقائل تمية من القصيص؟ ويجب على سؤاله قائلًا, يصبحب على معرفة دلك، ولكن الامر كيا ثوا ثنا لاتملك اصطلاحات مقبوبة لتميين المرق بين الازرق والاحمر) (1)

ان عدد الاشكالية، اعني اشكالية المسطح، ناجمة اساساً عن اشكالية المنهج، ناجمة اساساً عن اشكالية المصطلح، ناجمة اساساً عن حول معنى مصطلح الشكل او البناء ففي حين يؤكد لبوك عن المشكل نخرج من قراءة كتابه بنتيجة معادها، انه لم يستطع تحليد معنى هذا المصطلح بدقة، وإنه حصر جل اهتيامه في ماحية واحدة من تواحي الشكل، وهي اوجهة النظرة وهو رغم اعباره أياها اساس الأسلوب، وإن دميجمل السؤال فلمقد عن الاصلوب في صيفة الرواية محكوم بالسؤال عن وجهة النظرة ، فأنه من جهة أخرى، الا يستطيع إلا ان يعجب برواية توستوى المظيمة داخرت والسلامة رقم انه يقرر حلوها من وجهة النظر

ما قورستر، فقد رأى ان لدرواية شكلًا، هو شكل اخياة ، واكتفى بأن تحدث عن اركان الدرواية من حكاية وحبكة وشخصيات، غيرا بين الشحصية استديرة والشخصية السطحه، مضيفاً الى ذلك اركاناً أخرى كالتموذج والوزن او الايقاع

ولقد وجد فيها بعد، إن الشخصيات المنطحة التي عدها

فورستر احد العيوب في الرواية، سمة لازمة في تمط من الرواية، هو رواية والشخصيات المسلحة، او الثانية، هي دات حيوية الا تقل هن حيوية الشخصيات المستفيرة

في نفس اللوقت، احتبر الدولين مويس، حديث فورستراعن السوذج والوزان، حديثاً بقتر الله الرصالة العلمية. فالرواية، في رأيه، ليست الحما ليكون فا بوليم، وليست لحماً ليكون فا بوقع و وحقيقة نها ليست لحتاء هي حقيقة يقروها مورستر في بداية كتابه، متمنياً لو انها كانت كذلك

أما فورين مويد، الذي تحدث في كتابه عن الرواية مستخدماً مصطلح والبدء لا والشكل، فقد نحدث عن الرواية من الرواية باعتبارً المعلافات بين جوانها الاساسية الحدث، الحبك، المتخصيات، فوجدان ثمة ثلاتة الواع من الرواية ورواية يغلب عليها الحدث وما هو خيالي، وتكون الشخصيات فيها مجرد ادوات الحدمة الحدث، عما يترتب على ذلك الا تكون الحبكة في مثل هذه الرواية، التي يصطلح عنيها (يرواية الحدث)، الا تكون الحبكة مورواية الحدث، وهو ثال من الرواية، عورواية وتكون الاحبداث حبكه صورة للرغبة لا للحياة، وتوع ثال من الرواية، عورواية وتكون الاحبداث وتكون الاحداث في خلمة المسحميات عا يحلق تصعاً في الشخصيات عالم وتوع ثالث تتوازن في حبكة وناعجم الشخصيات مع خبكتها، وتوع ثالث تتوازن في حبكة وناعجم الشخصيات مع خبكتها، وتوع ثالث تتوازن في حبكة وناعجم الشخصيات مع خبكتها، وتوع ثالث تتوازن في حبكة وناعجم الشخصيات مع خبائية الدرامية، وقد وجد موير أن لكل من النوع الثلاثة، والرواية الدرامية، وقد وجد موير أن لكل من النوع الثلاثة،

أما الشكارتية، ومن بعدها الهيكلية او البنيوية، فقد محمثت عن بني، أو ينبات في كل عناصر الرواية، ولكنها اهتمت بالاساس بادبية الأدب، وبايجاد هياكل جوفاه هي بمثابة النفة لذى دي موسير، تخضح فنا الاثار الأدبية المردية، التي هي بمثابة الكلام للديه، وهي حين تلمي الانسال المثالق والمبدع، قانها تلمي ايضاً، الناقد وعملية التقوق معاً. إن لدى كل النقاد الكلاسكين الدين لحدثنا عنهم الطباعات تقف جنباً الى جنب مع «عملية و لنقاد) فأراء لبوك في الحرب والسلام التي اعترها المصحدين، في آن واحد شبهتين بالالهادة والأوديسة

هي اراء انطباعية تغف الى جانب الدراسة العلمية الرصينة

لرواية (مدام بوقادي) لفلويير، وحديث فررستر عن النموذج في روايتي النايسي، لأناتول فرانس، دوالسفراء، فيري جيمس وكون الشعودج فيهيا هو، لمودج الساحة الرمنية، هو مجرد انطباع يلقيه ادريس مويسر قاتبلاً ان الرواية ليست سجدة ليكون لها سموذج وليست خاناً ليكون لها الجدع، كيا اسلفنا قبل قلبل.

أما المدارس الشكنية والبنبوية الحديث، فهي ترتفع بمستوى العملية التقديل، الى مصاف العموم الطبيعية واول انجازاتها في هذا الباب: هذا المعجم الاصطلاحي اندقيق الذي يجد لباحث والتاقد فيه عوقاً يضيء له يتاه العمل الفئي. ان لحيكة، على سبيل المثال لم تعد وحدة، بل اصبحت حيكات، فثمة حيكة سببية او منطقية تقوم على العلة والمعلون، وثمة حيكة سيكولوجية تقوم على الساس الدواقع النفسية، وثمة عمكة تقوم على اساس من الصبح، وثمة حيكة نقوم على اساس من الصبح،

النواية العبطلح الدقيق، هو ما سيباهدا في دراستنا لبناه الرواية العراقية وتطوره، دون ان نكون مرزعي يتعبق للنهج البنوي او الشكلاي، دلك ان النقد انقصصي لدينا لم يستطع ان يرتسج الي ميتسوق علمي دقيق يقصل حاجت طذا للمجم الأصطلاحي تحون يقرر احد الباحين، ان والسرده في رواية عراقية ما، هو اسرد بدائيء دون ان يبرز عناصر البدائية هلد، فائم يظل في حلود النقد الانتظامي، وحين يشبه ناقد عربي (السرد) في موسم الهجرة الى الشيال بـ وصردات مظلم الغ وأنه انه يلجأ الى الشيبية لأنه لا يمثلك المورنة والمصطلح الذي يصف نظام او بشاء السرد في هذه المرواية ومن هذ تأتي اهمية البنيسويسة في السراه نقست المسديث واغتساء أفساقه. يضف نظام او بشاء السرد في هذه المرواية ومن هذ تأتي اهمية خلك، ان هذا المنقد، وخصاصة المراقي منه مايرال اسير هذه للمناعية، وماترال حدوده، تملك المصطلحات التي وضمها كل من فورستر وادوين موير، وتبناها المذكنور المحسن طه يلبره في دراسته عن المرواية المربية في مصر، وحفا حذوه ابرز الباحثين من المرواية المربية في مصر، وحفا حذوه ابرز الباحثين من المراقية تنامله هذا المارهة و

المراقيين الذين تناولوا هذا الموصوح القدسقت هذه المقدمة، الأصل الى القول، بانني سأفيد من همه المتناهج مجتمعة، ومن مصطلحها، في محاولتي الموجزة هذه، الرصد مظاهر الصلور في يتاء الرواية العراقية، وفي قدوت هذا

وبده أساهس تلك المحاولات البدائية الاولى في الرواية المراقية والتي تعد من قبيل رواية والخلث التي اصطلح على مناقها في مصر الدكتور محسن طه بدر بدورواية التسلية والترقيده وجاراه مصطم البحثين العراقيين الذين تصدوا لدواسة الرواية العراقية وأهنى بهذه المحاولات، رويتي في سبيل الزواج ١٩٣١ ومصير الضعفاء بالمحمود السيد، وصا سبقها من محاولات أخرى. لكي مضطر الى التنوية بالى محاولة سليان فيهي الموسوعة بدالرولية الايقاظية ١٩٩٩ م)، التي خصص لها الباحث الدكتور عبدالاله محمد، فصلاً كاملاً من كتابه وتشأة القصه وتعربها في العراق الاعتقادة الن هذه والنمثيلية التي اعتمدت المروس بوالسرد المشهدي " ع قركت الشراً في نشاء الروايات التي اعقبتها .

ودلك بان يدع الراوى الشحصيات بتكلم إلى ويقتصو عمله هو بتعلق بحيط بالحسور ويشرحه، بمعنى لنه يقتصر عمليا على الاشارات المتعلقه بالشهد . آذ كان هذا لمهوم لا يعيز بين بناء الرواية، وبناء المسرحية، ولفيد أوضح الباحث عدنان بن دريل، في مقال شهه له، نشر في مجلة الآداب، هذا اللبس في مصبطلح (رواية) لذي كان سائدا، في بدايات التهصة العربية، وكيف انه يشمل القص والتمثيل معاً (2)

ن اعتباد والسرد المشهدي، بطرحات متعارَّد، لا يقتصر على تلك الرواية الموجرة التي وضعها السيد عام ١٩٢٨، مشيراً لي أنها مجرد ملحص لرواية طويلة قد مكسها في بعد، يحاول فيها وتحليل: نفسية بطل الرواية التي سعبت باسمه وجلال خالده. هذا النبط من السرد ستجمع في روايتين شهيرتين تلت وجلال خالد: في الصدور، هم ومجنوبان ١٩٣٨، لعبد الحق فاصل، و فاليد والأرض والمناء ١٩٤٨، لقر البول ايوب الى درحة بعع معه



■ تو للتون ايوب

اعباد ومجنونات؛ على السرد سشهدي او الحوار ال تقرب من البناء المسرحي ال حد كسر

ورغم الله المراد او الحكي، ومثل أرسطو، هو الاداة التي تميز القصة على المراحة التي تعتمد التشخيص او النمثيل كأداة أولى، دال اهتباد الروايات المذكورة على علصر الحوار او السرد المشهدي، لم يكش المجرد حظاً فني وقع فيه هؤلاء الكتاب، المدر ماكان مية افترحها الواقع المدال

ماتساؤلات والحدول المطروحة الدائد كالت دات طبيعة بحيث تقترح الحوار الفكري كأداة أول، علقد وجد اولئث الكتاب الأواقل للرواية العراقية، والدين ينمون الى اكثر فئات البرجوارية الصاحدة تقدمية ورغية في التعيير السياسي والإجباعي والاقتصادي، وجدوا انفسهم العام مهمة طرح الافكار الحديدة العام تساؤلاتهم الأجناعية والسياسية، بحيث ببلو وإضحاللون بين البنية التي حققها السيد في وجلال خلاه وبين رغباته في ان يكتب رواية تحليلية لعله أراد كتابته متأثراً شولسنوي، الذي لحص له معد صدور رواياته بسشوات قصلة والبعث، ويبدر جملة البود، بين بية واسره المسهوات الذي قامت عليه الرواية، ويبن رغبة الكانب، في ان بلت الاحداث التي اصطعها السيد، كحب جلال حائد (السارة) بدت الاحداث التي اصطعها السيد، كحب جلال حائد (السارة) اليهودية التي وافقته السفر في الباخرة ، لى هند، ومرصه بعد عودته اليها العراق، يبدو هذان الحداث التي وافقته السفر في الباخرة ، لى هند، ومرصه بعد عودته اليها العراق، يبدو هذان الحداث التي وافقته السفر في الباخرة ، لى هند، ومرصه بعد عودته اليها العراق، يبدو هذان الحداث التي وافقته السفر في الباخرة ، لى هند، ومرصه بعد عودته الى العراق، يبدو هذان الحداث التي وافقته السفر في الباخرة ، لى هند، ومرصه بعد عودته الى العراق، يبدو هذان الحداث المقد في الباخرة ، لى هند، ومرصه بعد عودته الى العراق، يبدو هذان الحداث مقتعان تهامًا، وقد اعترف السيد

نصمه و بافتحال حادثة الحب وقال عمها و ان حذامها ال يضير الرواية مشيء.

ان هذا الاعتمال نفسه: سبيسو في والبد والأرض والماء ١٩٤٨ عون تقحم شخصية وسنيناه على الموقف بشكل مفاحىء، وحين يضع المؤلف على لسان وسنينه من الافكار المجردة، مايجمل من السروية، تقترب عني حد تعيير المدكتور عبد الآله احمد من (السرواية التعليمية) وهو الامر المذي منجمه في روايه (مجنونان)اتني سبقنا الماحث في الاشارة الى نها تتمي الى (الادب المذهني)، وإذ الكاتب قد تأثر بافكار الكاتب المسرحي العربي وتوفيق الحكم، عن المرأة، دلك ان يطل الرواية (صادق شكري) برده نفس الآراء في فقسفة الحكم عن المرأة والرجل.

نَ اطلاق مصطلح التعليمية أو الذهلية على هذا النمط من الروايات، اتبا يتم باعتبار وعلى اساس هدف الكاتب لا على أساس (يتيتها) وقالباً ما يكون لهدف المملن والواحى - كها لمبنا لدى ايسهد - غير الحدف الذي ترشحه البنية ، ومنى هذا الأساس يمكن أن مصطلح على هذا المنطعن الرواية بد الرواية الورية الورية، رغم أن هذه أمرواية من تمعد رؤواية الصوت الواحف وتعتقر الى الاصوات التعددي البذي يقدمها البناء لحوراي وعلى هذا الاسماس ايضما فتميرها عن غيرها من الاثياط الروالية الدرامية بوصفهما الرواية الحوارية ذات الصوب الواحدى رغم مبيدواق الصطنع من تناقض، ذلك أن أي حوار يقترض وجود صوبين على الأقل، لكن هذا التناقض لا يلبت أن يزول أذا ما علمنا، أن ثمة بئية سرهية خالصة تحاول تقديم وطرح الأفكار بصوت الرواي ومن خلال الحكمايية، كم هو الأصر لي رواية البس زكي حسن «السجين» التي لا مجد من اخوار فيها أكثر من مشهدين قصيرين طوال الرواية - ورهم أن الراوي يقدم الأحداث بضمير الغالب، فأن السرد في مثل هذه البئية، يستحيل الى موتولوج طويل. وهي المكس دنك الرواية الحوارية التي يتم الحوير قيها بين صوتين، بكنَّا تدعوها برواية الصوت الراحد، لأنها تقدم على لسان البطل. او الشخصيات الأخرى افكاراً ناجزه تياماً، وتفترض العبوب الثاني افتراضاً لتقديم هذه الافكار.

ان الكثير من المشاهد، في وجلال خالد، تقدم بشكل مسرحي، فهو على سبيل المثال يعتنع الجرء الثاني من قصنة بهده الصورة السرحية وبعد ستبن. الساعة الرابعة مساء بالكن حديقة الصافة من الكرخ. وخالد حالس تحت ظلال الشجرة على حجر، ينظر الى الماء الكدر الضحل يجري في السائية امامه في عدوه (أنّ أن هذا المشهد وفيره، لا يشير الى الأسلوب المسرحي الذي كتبت به المنصة حسب، بل والى بناء الزمان و لكان فيها وبقد جاء استخدام السيد، لأسلوب الرسائل في القسم الماني، منسجياً والأسلوب الدرامي، فني اخالتين، لا يتبع الاسلوب الرحوب التحديث الشخصيات عباشرة الى انقاريء، دون وساطة الروي حسب، بل ويتبع السرة المشهدي لى ان تعطى المفهوة لتقديم حسب، بل ويتبع السرد المشهدي لى ان تعطى المفهوة لتقديم حسب، بل ويتبع السرد المشهدي لى ان تعطى المفهوة لتقديم الوقاتم لا السرد

وضعن اذا ما قرأنا ومجنونان، وجدف الكثير من مثل هذه الاشارات المسرحية، التي يحيط بها الراوي حوار شحصياته وقد لا تجد لكثير منها في رواية واليد والأرص والماد، لكن هذا لا يمتع من المقول, أن اختوار كان العنصر الأول الذي الحا اليه المؤلف، تعديم وعرض الكار شخصياته.

ان الروايات التي اشرانا اليه، تشترك في ميات فنية كثيرة، غير والسرد المشهدي، الذي يميزها، وأهم هذه السيات، ان الرويات الثلاث تعتقر الى اية جيالية، في بناء المقطوعات والتصحيد فكأنها أم تفد في ذلك حتى من الرواية الكلاسبكية لتي يبدأ المسرد فيها عادة من عقط في الحكاية نقع بعد البداية، وغالباً ما تكون هذه السيقطة من عقط في الحكاية نقع بعد البداية، وغالباً ما تكون هذه التأرم، ولقد حرت الهادة في الرواية لكلاسيكية، حلى ان يقدم الكاتب انتشاحية ندور احداثه في الحاضر، ثم تقدم بعدها التأرم، ولقد حرت المادة في الرواية تكلاسيكية، حلى ان يقدم احداث الاختات الماصية، يليها مشهد سردي وقد لا تكون احداث الاختاصة الماصر، بل قد تكون في الماصي البيد، احداث الاختاصة بوفاري، فتحص في افتتاحية الراوي، ثرى تشعص في افتتاحية الراوي، ثرى دشار ل: انتظميد وهو بدخل صفاً في مدرسة ابتدائية يقدم الرادي مد ذاك وصفاً لشعة شار في والارائ والارثاك الذي حل به بعد دخوله معد ذلك وصفاً لشعة شار في والارثاك الذي حل به بعد دخوله دخوله بعد دخوله بعد

الصف. ثم يل دلك وخلاصة، يتحدث قيها الراوي، عن خلفية شارل وسني دراسته الصويلة ، حتى اذهما المشهد التاق للحلاصة ، قدم لنا شارل وهو طبيب وقد تزوج من زوجته الأولى.

أما الروايات الثلاث، التي نحن بصدد دراستها، فهي لا تقوم على مثل عدا البناء الكلاسيكي للسرد، بل ان السرد فيها يطابق القصة المحيلة، أي أن مايسميه توماشفسكي «بالبي الحكائي». يتطابق تياماً، مع رائمن الحكائي،

> وال المتن الحكمائي يمكن ال يعرض بطريقة عمدية... حسب المنظام النوائي والنبيي للأحداث، وباستقلال عن الطريقة التي تظمت بها تلك الأحداث وأدحلتا في العس. في مقابل المتن احكائي، يوجد المبشى الحكائي الذي يتألف من تفس الأحداث، بهذ الديراعي مظام ظهورها أن العمل، كما يراهي مايتيعها من معلومات تعينها

امنا تظام بشاء المقطوعات والقصص في هيَّه الروايات إ فهو النولي، وهو النظام الأكثر شيوعاً في الرواية المراتبة، وتنفرد التتان من المروايات الثلاث باستخدام نظام التضمين لي جانب لغدم التنوالي، ان وجلال خالد، تنضمن قصصاً ترد في رسائل احمد مجاهد. و. ك س. وأهمهَا القصة التي يرويها احمد مجاهد. عن حادثه قتل، بسبب عادة الثار القبية في الريف العرائي.

ما في والهد والأرص والماء؛ فنجد تضميناً طريقاً، لقصة قصيرة جداً ، ترد على لساق الذكتور حسام ويمتى بها المحامي ماجداً بطل الرواية وتقول القصة عن ماجد: والله كعادته اذا أراد امرأ مديده لتناوله وتروى أمه أنه رأى القمر وهو صغير. فاعجبه وطلب من امه أن تناوله القمر، محارث الإم ماذا تقمل، فرقع مقبرته بالبكاء، ومارال بيكي حبى المعتالت عليه بان أتته يطبق فيه ماء، وقالب له: وهذا الممر، وتظر في المله قرأى قمراً فعلاً قيم، وعندما كبر صار يحاول ان يحقل كل مايتمناه، ودون أن يهتم بالمصائب والمشاكل عند الاقدام على ذلك: .

ويبكن اعتبار التضمين هنا موهاً من والأرصادو الما ماتذكرنا



■ مؤادالتكرلي

تظرة التهكم التي نظر بها حسام منذ البداية الى إقدام ماجد على المُشروع الرراعي، تكلمة، القصة لا تتحدث عن عزيمة اقدام ماجد حسب، بل وعن رومانسيته التي تجسدت في اقدامه على بشروجه للزراعي، وللدخول في صراع شديد، مع ملاك الأرض والاتصاعيين اللين تدعمهم السلطة السياسية.

وإذا ما تركتا البيرد إلى السارد إل الراوي، وجدياه في الروايات الشالات البراوي (واسم المعرقة) الذي يمسك بالأحداث من اقتماء والذي يخرج في وجلال خالده و ومجنوبان، هن وظيفته السردية الأساسية الى وظائف يدولوجية وخلاقية وتتبيهية حبي اله ق كل هذه الاحوال لا يستطيع التيؤ ولا يعرف شيئاً ص مستقبل شخصياته، ولذا اصطلحت هليه بـ دواسم المرقة، لا وكل العلم، لاعتقبادة أنَّ ثمة فرقاً بين المسطلحين والراويين. ومثال خروج الراوى على وظيفته السرديقالي وظيفة اخلاقيه في جلال خالد، قول الراوى وهو يصف خطيب سلوه: وفكان الفتي رجهه الى القبح أمير، تعلوه سحابة من الغباوة، له شهربان كثيفات أو ليس من النظلم ان تبساق الى هدار الفتاة تلك الموديعة وداعة الحمل، الجميلة جيال التمثال نفخت فيه الروح، وجرى في عروقه دم

ومثال خروج السارد الى الوظيفة ﴿ لتنبيهية ﴿ خروج الساره من شمر الغالب، في وجلال خالدو، إلى صمير المعاطب، إن التوجه

الى القارئ مبشرة عن طريق هذا الضمر والالتعات من صمير الغائب الذي يحاطب، هو الأخر القارئ ولكن بشكل غير مباشر وإن هذا الحروج بشكس في تظرنا خروجاً على الوظيفة السردية الأساسية إلى الوظيفة والتنبهية؛ وذلك شائع في رواية السيد

اما في ومجنونات فيمكن أعتبار تلك الأحاديث والتأملات في الحب في خياف خروجاً عن الوظيمة الاساسية للروي والسارد الى وظلمة والدولوجية عن والراية فو النود أيوسفان هجة القص اكثر موضوعية ، وساردها لإيكاد يخرج على وظيمته الاساسية

وبغمل ان احداث و ليد والأرصى والماء والجري العص الجرائها في منطقة زراعية وألف للدى فيها اوسع من في الروايتين الأخريبي اللتين تشتركان في ان احداثها تدور في الماكن ضيقة حداً و ان احداث جلال خالد تدور في حال من المندق الذي يقبطه جلال في المند و الي ادارة المحريدة التي يحروها فيها سوامي وقد تحرج عن ذلك الى المشارع ولكن في كل الأحواده في المجدم المكان ومكوناته اي اهتهام من جانب المؤلف وكدلك لا مير في ومكوناته اي اهتهام من جانب المؤلف، وكدلك لا مير في يستقس فيه صادق شكري وصفية وعربة عن طريق يستقس فيه صادق شكري وصفية وعربة عن طريق الرواية ، فهو المكان الشيق كعرفة صادق و عرفه صفية الا المفهى أو البرلمان و مكتب صديق صادق و عرفه صفية الا المفهى أو البرلمان و المكتب صديق صادق الذي تكتشف

وقد نجد وصفاً للمكان في رواية واليد والأرص والماء)، ولا تبعد وصف تصويري، وهو وصف تصويري، يمعنى الله يسهم في تصوير الشحصية و بصادها الاجتهامة والنفسية، كهذا الوصف لمراة ماجد الذي يعصح عن شخصية للتنف الدي يتحي الى الفشات الفقيرة من البرجوارية: دغرفة المائمة والمكتبة الأستقبال في دار الاستاذ ماجد رحيم، هي غرفة المائمة والمكتبة مصاً، اما الاثباث فائيق متين يجمع بين مرايا كثيرة، ليصلح الأعمام كثيرة، فبعضه للجموس، وقسم عنه يصلح الأعمام والأضحاع وتوزعت فوق الجدوان صور دنية، الفيها يمثل جهال

الحسد العارى، توزيعاً فيه دوق في، وفي ركن من الغرفة تمثال تعلقي فقولتير قد اجلس دوق منظة عالبة الله ومن الواضح ان ظبيفة الأثبات المكامنة وراه هذا الوصف، هي فلسفة الروابة الواقعية التي تعتبر السكن امتداداً لنساكن، وتوحد مايين المسكن وساكته ومن الجدير بالذكر هذا، أن هذا الوصف لا يعقبه الراوي باية شروح أو تعليقات، كالدي بجدء عادة في الرواية الواقعية أن فلويير على سبيل المثال، يقدم وصفاً طويلاً لقيعة شارات، يبلغ فيه الدرجة الحاسة (من الوصف، ثم يعقب على ذلك، بعبارة موجزه نفسر هذا الوصف، وهي قوله أن قبعة شارال تمكس بلاهته

ان من شأى الرواية الدرامية ، ان تنطلب مكاتاً ضيفاً ، من شأنه ان يؤجيج الصراع ، وهذا البشاء للمكان الضيق في الروايات ، موضوع الدراسة ، ينسجم والنرعة المدرامية الحوريه فيها ، يكلمة الن نئاء المكان ، هو أيضا ، بناء مسرحي ، ينسجم وبنية الرواية التي تعملو ، السيرة الشهايي ، اساساً في بنائها

ما إنت المنظور في هذه الرواية، قيتمير بساطته، فعي الوقت المذي نقتصر فيه عده الروايات الى وجهة نظر الشخصاب واصواتها دخفيقية ويبدو فيه كل شبىء من وجهة نظر الراوي واسم المصرفة، ويصبر عن كل شبىء بصوته الحاص، نقوم بعض الشخصيات الأخرى، من خلال الحوار، الذي لا يقدم فيه كلام الشخصيات، والها شأنه شأن السرد، يقدم فيه ابياد، الراوي الالشخصيات، والها شأنه شأن السرد، يقدم فيه ابياد، الراوي ال

أن جلالاً، المذي تنسجم خصالهمه مع خصائص الرواية المدرامية، بأن ببدأ جاهلاً بامور كثيرة، ثم ينتهي الى معرفتها، يتهي يفمل حواره مع الشخصية الوطية الثورية الهندية المواميء الى احتماق المكار جليدة كن المرأة والمحتمع والطبقة العاملة والقرمية والاشتراكية ان جلالاً عذا يقوم يناسه نقد وتحريح الكاره القديمه وتعديلها، وهو أمر يمكن وصفه، بأنه ابسط بناء للمنظور في الرواية العراقية.

وهلى حين تقوم الشحصيت، الرئسيتان اصادق وصعية، بتقد افكار بعضها قان استية، تقوم بنقد وتعديل أراء ماجد وهبره ص

شخصيات الرواية، كي يقوم المكتور حسام، بنقد ماجد وسلوكه بطريقة تبكمية فحسام يتحدث عن ماجديتهكم أن يا ومئية تقوم يتعديل الكثير من اراء ماجد وغيره، عن الوصع الاقتصادي، وعن للرأة والمجتمع الريقي وعديتي

ولي كل الاحوال، قان اياً من امر وايات هذه، لم تحضل «برجهة نظر» الشخصية أو صوتها، الله وجهة نظر الراوي، الذي يقوم بالصياعة لتعريف لدر والوصف عن التي يحكم المنظور، بل ان الشخصيات جميمها مستوى في كلامها عندما نتحاور وتتكمم ديبان المؤلف، لا بكلامها وضحتها خاصة, أن سبياً الفلاح ليستوي مع المحامي ماجد (وسنية) المثنفة في أحاديثهم وحواراتهم في دائيد والأرض والماء)

يصدوره النحده والجران ١٩٦٦ عالتي اعترتاه ، أي مقال لنا نفس العام ، اول رواية حرافية قنية ، واعترفا كاتبها عائب طحمه عرحان والأب انظرعي على جده الرواية (١٩٩٠ عرض كنا هذا الرأي الزملاء النفاد والدارسون فاصل غامر ، وعد اجاب عسمي و والدكتور عيل الأله احمد بصدد عذه الرواية ، حالفت الرواية قلم لية عزة غرفية على على صعيد العن الروايي في العراق ، ذلك إن كل الأعيال القصصية التي سقت على الرواية ، كانت قصصاً مطولة نسياً ، لم ترف الى مستوى الرواية الحدية بهده السمة .

ومن الواضح ان غائباً، كان يتوي كتابة رواية من نمط روية الشخصيات، ولللك لم يختر المكان أو الرمان عنواناً لروايته، على غرار رقاق المدفق، وخان الخليل التجيب محفوظ، بل اختار شريحة بشرية، هي سليمة الحبازة وجيرانها، عنواناً لروايته، ولحل الكاتب باحتياره هذه الجهاعة البشرية من فقره ومسحوقي بعداد أبأن الحرب العالمية الثانية، قد تأثر بالواقعية الأمريكية في الروية، ويا تركته من أثر في شوه الواقعية الأعطالية والأسبانية عد

حيث رفع الاهتهام بجهاهير المحرومين في المدن، والقلاحين بالريف، يكتاب الواقعية هذاه، الى اختيار مجاميع بشرية كا المغة كشخصيات للرواية، وإشراك عدد من هذا المجاميع في رواية الأحداث، كها معل ابناتو سيلونه، عندما اختار سكان قرية فوتتهارا لبطولة روايته المسهاة باسم القرية، قاركاً لمائلة تتكون من اب

عجوز وأم وولد الايروو بالسارب احداثها

واول ما حققته هذه الروية في ناء السرد، هو ان هذا السرد م يعد مطابقاً للقصة الحيالية، وان المبنى الحكائي لم يعد يعتمد نفس نرتيب الأحداث في الحى المكاتي وليس معنى ذلك ان عائباً على حقيقة الإمر حقى طفره كبيرة في بعاء السرد. إذ أنه لم يتجاوز في حقيقة الإمر البناء الكلاسيكي للسرد، فتمة افتتاحية تبدأ من اللحظة المأرومة في حياة الجساحة. حين يبدأ الحاج احمد الحا بتصفية والطوله المهيداً ليعها لتتحول فيا بعد الى معمل للسكاير، يعقب هذه الاقتماحية الكلاسيكيه مشاهد سردية، ثم خلاصات عن تحقية بعض شخصياتها مبتدئاً بشخصية مصطعى المدلال اللي يعري بعض مشيمة الجازة بالاشتراك في قرن للصمول بدلاً من متاهبها في صنع الحير وبعد

ان القص لم يعد ألفياً تهماً كها كان الأمر في الرواية العرامية سايقاً عبل صار الحاضر في سرد القصة يلتحم بالماضيء سواء هن طريق الموظوم والتداهي الله بين المرد التمان المرد التمان المرد التمان المرد التمان فالم تعلق الله المرد الذي فائب تتعلق بالرؤية والراوي وبوجهة النظو، فلم تعد الأحداث تروى من وجهة نظرالراوي كلي لعلم او واسع المعرفة حسب، بل صارت الشحصية شارك الراوي رؤيت وصوته الا شخصيات محدودة الموعي كشخصيات محدودة والموعي كان توسعهم ان تحملوا عبد رواية الأحداث، تون راو موصوعي، ونحن في هذه الرواية، تارة نشارك في احتيار الراوي الذي يرى الاحداث من فوق ويصوغ تمارة نهبط لى تصده عن مشهد ياهجته واسلوب الخاصيان، وتبارة نهبط لى

أن هذا الأسلوب في المنصص هو جوهبر الأسلوب في رواية فلوبير مدام بوقاري، نكن هذه الرواية الأخيرة، تفتقر إلى صوت الشخصية، الذي أصبح لدى هائب وكثاً مها في يناه المنظور، الن صوت الشخصية وهبو يقص الأحداث وشباقت الجسر الحديدي الذي لم يهتز ولم يتأوجع بها مثل جسر الكاظم، وكانت السيارات رايحه جاية، وشاقت الصالحية وأبو

وجهة نظر الشخصية وصوتها.

حسان فيصل، وركبت سيارة ام العانة، ومرت بجادات عريصة وحدائق واسواق، واناس بعدد النعل، وكانت تحسب كل بيت مهيب جامعاً وكل حشد من الناس سوق هرج. . . واختلط عليها كل شيء، واصبح رأسها مثل اضتدوق الولايات، ولايقتصر هذا المهجج التعبيري لذى الروائي على شحصية دون أخرى، قرؤية الشخصيات واصولتها ماثلة في السرد كما هما في الحوار. ان مرهوناً السائس ، لا يرى تسبح هنكبوت على جدار غرقه بل المحطان الشيطان، وسبيمة الخبارة المتعبة التي نشبه حباتها عباد محلها الوحيدة القائمة في الدار، تتلقى كن الهاد المسحة، سليمه هذه لا تجدس، ولاننام، بل النهيدة، ال الفصل النهيدت، يتكور دائهاً بغيلاً من الفصل مامت أو جلست أو اضطجعت، ليحكي احالة الخمسانية والنصيه للشحصيه

وتعتمد التحله والجران عنى عنصر احوار منرجة عالية ان شخصياتها في حوار دائم مع انعام اخارجي، وقد تحاور نفسها احيالاً، عبر التبداعي وضائباً، وهنبر المونوج أحياناً، لكن الشخصيات حتى وهي تحاور نفسها تحاور إلاً عر وتضوؤ منوماً يحاورها.

نائياً، ان رديفة، روحة حيادي لم بنجي تحاور فارساً تتحيد ياي ليتعلق وأطعاف عندما يعرض حيادي العجور، تحاوره بصوت حقيقي، بحيث يسافا حيادي عن الأسان الذي تتكلم معه، ومرهون السائس عندما لا بجد من يحدثه ويحاوره، يحاور هواجسه، تهما كم يحاور ايمان كارما رف الشيطان، ان مخاوف مرهوت من المستقبل المظلم بعد بيع الحيول وبالعوله، يحمله يحاور هاجماً حول أماكانية وجود مشتر له نفسه ا دوصمت خطة وكانه بفكر في الشاري، وخاهه هاحس و داخله (1)

ے هم اکو

۔ صو

وسمع الهاجس يقوىء.

بدعوت احسن مشتري

ل أيه ميحالف

وتبلغ الحدية في حوار مرهون لهاجسه، أن يرفع صوته متمرداً على شرطه الأجتهاعي والبشري:

> ـ وشمسوى تاه حتى يطيني هيچي اسمة؟ سبيته؟ حجب عليه؟

۔ (لا تعکر مرہوں، لا تفکر) لا تکمر مرہوں لا ٹکمر

ـ والله أربد اكفر بلكب يصير براسي خير. . . ليش حاج احمد غا مجان يكمر يومية؟

واقا ماهدت إلى القص أو والسرد، وجدنا أن تصافر الأساليب سمة من سياته، أذ نشهد في العصل الثامن عشر، انتقال الراوي من مكاسة واحدة، بلى أساكن وشحصيات متصددة، وهو الأسلوب للذي يدهى بالمونتاج المكاني، والذي استخدامه سارتر في «وقف التعيد» والمدي يقوم على الأنتقال في المكاني مع بقده الزيقال في المكاني مع بقده الزيقال في المنازعات ثابتاً. ومن المواصح أن المؤلف، الذي يستخدم هو الأسلوب ابضا في قصل من روايته وظلال على النافدة، يهدف من ورائد الل منع القص أوالمسرد شيئاً من الحيوية يقتقر اليها الأسلوب المواحد.

ويمكن القول، ان صدور النحنة والحيران، كان يعني صدور أول رواية عراقية ومتعددة الاصوات، ومع صدور علم اشعط من الرواية لم يعد يتله المتظور بناه بسيطاً، كيا كان الأمر في رواية الحوار المكري ذات انصوات الواحد، فدكتاتورية الراوي الذي يشهد الاحداث من قوق قد انتهت، واصبحت وجهة نظر الشخصيات واصواتها ماثلة في القصروالحوار.

وفضلاً هن رؤى الشخصيات وأصواتها لماثلة في رؤية وصوت الراوي، وفي الحوار والتداهي، نقف شخصية وصاحب ابو الساميكلات، ركناً مها في منظور الراوي، فهذه لشخصية لا سرعى معظم شخصيات الرواية، بل ونقوم يعملية نقد وتجريح وتعديل أراء ومواقف محلة وخاصة مواقف وسلوك وحسينه بن روج سليمة الذي يدد المال الذي ورثه عن أبيه وباغ الدار عا أدى

الى تشريد سليمة تفسها وحين يفقد حسين الدار وصديقته تهاضر، ويقشل الشقي أبن الحوله صاحباً، لا يجد حسين بسبب وحدته الروحية، سوى ان يقتل محموداً بن الحوله انتقاماً وثاراً قصاحب).

من الصمب القول إن التحلة والجران، روابة شخصيات، كي ان من الصعب وصفها بأنها رواية درائية ، فلك إن ملامح التوعير ماثلان فيها

وعلى عكس ميخائيل بختين، الذي يرى ان جوهر الرؤية للمدامية، هي رؤية للشخصية في المكان ويشير الى ان مستويفسكي رأى تناقضات زمائه متجاورة في المكان لا في الرماد، هرى ادوين موير ان جوهر الرؤية الدرامية يكمس في كولها رؤيه للمرد في الزمان، على حين ان الرؤية في رواية الشخصيات، هي رؤية للمجتمع في المكان، ويتبع من هذا ويترتب عليه وان العالم الحيالي للرواية الدرامية يقع في والمكان، ويتبع من هذا ويترتب عليه وان العالم الحيالي لرو مة الشخصيه يقع في والمكان، ويتهي حدثه في أطاق والإمادي وفي المكان، يوتهي حدثه في أطاق والإمادي وفي المكان، ويتهي حدثه في أطاق والإمادي وفي المكان، ويتهي حدثه في أطاق والإمادي وفي المكان، ويتهي حدثه في أطاق والإمادي وفي ويعدن مرة بعد الحرى في نطاق المكان،

ن لرمان والمكان يدمحان في روايات فالب طعمه درحان كلها. ان معيفم شخصياته تتحطم حياتها يقعل الزمان، يقعل التعيير، لكن هذا الآمر يظهر بصورة جلية من خلال المكان، ويرتبط دلك يظاهرة ان شحصياته تفقد أماكتها المآلوقة فعل الزمن والتغيير، ان مرهوناً يتشرد ويعيش عني مابقده المحسون في المساجد عدم تتحول والطوله والى معمل للسيكاير فيعقد عمله ومأواه وسليمة تعقد مأواها لتسكى هرفة في دار لنفس السبب وبطاره المحاصرة يغترب يقص التعيير الذي أدى الى اعتماه محلته الذي تضى طفوله وشبابه هيها، ورب العائلة في دظلال تحت الشافدة ويعترب حين التعقل العائلة من دارها القليمة الى دارها القليمة الى دارها القليمة الى

ان تصادبين، لكان الضبق والمكان الشنوح يظهر جلياً في رواية
 عائب الأخيرة، وتبدر الأعاض الجديدة الهنوحة سبياً في ضباع

واغتراب شخصياته , على عكس الأماكن والأرمنة القديمة الضيقة والمُلُوفة لدى شخصياته .

وولى الدخلة والخيران عيظهر ولأول مرة في الرواية العراقية ، مفهوم المكان الأليف الله أحد الأسباب التي ندفع وحسينه للقتل، هو ضياع داره، كيا ان مرهوباً السائس يتحطم بعمل ضياع مأواه الوصيع الذي يكاد يسقط على رأسه دونهض مداً بصره هجر والطوله و . . . كانت الشمس تزحم باتجاه العربة ، والخيول ساكنة مسيلة الذيول، والحبية ترسل بشقها الأبدية . . . هذه القطعة المنطيلة من الأرض، المسورة بصفائح نخره ، المكشوفة للحر والبرد، كانت مأواه ، وشاهد أيامه الماضية ، جاء اليها حين كانت المياة ربيعاً ، ووالطوله في سامق عزها ، وكان مثل سلطان عن علكة ، (11)

لما وسعد المكان ومكوناته على يرال انتقائيا مختزالاً ورغم ال رؤية الشحصية ماثلة لي الوصف إلا الدهد الموصف يظل واقعياً حولا أن ان يتمون بالسطاعات الشخصية دكانت الغرقة مريعة الشكل، فيها مريخ فيها مريخ على وهما وق قديم قرب السرير عليه الشطايال وكانت على الأرض مشربة، وتعال بني، وعلى احالط علفت دشداشه جبت أسمر، الى جائبها حرام عريض في مسيار اخر، وعرقبين ، وفي الروايا ومخطال الشيطان . وعلى الرغم من ال وهي الشخصية ورؤيتها وصوتها مائل في العبارة الأخيرة ، فأنه من لموضح ان هذا الموسعة لا بتلون بعواطف الشخصية ، والأشياء لا تقدم من حلال عواطفها ، بل ان عيني الراوي، هي والأشياء لا تقدم من حلال عواطفها ، بل ان عيني الراوي، هي

وي روايات فائب اللاحقة ستيلور فلسعه الكاتب لممكان الأبيف، وتصبح جدلية المكان البسيط مكان الحديث عائمه الى جائب جدلية المكان الضيل ملكان المفتوح ولقد الشرقا سابقاً إلى ان رب المعافلة في دظلال تبحث المنافذة، بغترب، يسبب انتقال المائلة من دارها القديمة في دارها الحديدة في حي حديث. ان ادوات البناء القديمة ومورده، وما تخلى من نظام غير دقيق في ابناء، يسمح بظهور الكتلة بعراخ من شأته ان ينشط الحيال الشعرى للأنسان، ان صوراً كثيراً كانت تختفها مخيله الأس،

عندما كان يأوي الى فراشه غر الديل، فبرى لى السقف في الضوء المتافت أما سقف ظلار الحديثة، السيمري الدنيق، فهو بدقت وهياب الكتلة والغرع فيه، لا يسمح بظهور هذه الصور، له لا يعود هامل الحصاب للمحيلة كالسقب المديم، بل هامل عقم ها كالت المستبات بمثابة ستوات الزلوال بالنسبة للرواية العربية، فقد شهدت تعدع المبرد التقليدي والرؤية التقليدية، نقد كانت الشخصيات في الروية لمراقية، نهابة غرب الثانية، بل وحتى صدورة اليد والأرض والماء) كانت اشبه بالموضوعات والأشياء، ال المخصيات فو النول في روايته هذه لا ذاكرة غا ولاتفكر بالمامي العلاقاً، انها ليست قواتاً بقدر ما هي موضوعات، حتى اذ صدوت النخلة والحرين اتبح للشخصية في الرواية ال تفكر بهذا المامي وال تعود الى وراء، المبحث الشخصية فاتاً بشرية لا موضوعاً بهذا المامي وال تعود الى وراء، المبحث الشخصية فاتاً بشرية لا موضوعاً جرىء، هو محلوقات عاصل العزاوي اجميلة، ولم تعدد الوايه ولي عدم محلوقات عاصل العزاوي اجميلة، ولم تعدد الرواية

إلا إذ المتيشات شهدت ثورة على السرد في حمس رو ني چرى»، هو محلوقات فاصل العزاوي اجميلة، ولم تعد الروايه مجرد حادثة تسرد ببطء حدثًا بعد حدث واني أصحب معامرة انسانية، تتسع بلقصيمة والسيتاريو

ونكن هذ العمل بخروجه على التنابيد الروائية، تطرف لم يشمر اعيالاً روائية حادة سوى قصة يوسف المسافع والمسافة ويمض لأصيال الرديثة كشجرة حددد و والمعيس الذي رأى نفسه ولا ال المؤشرات العملية ، والانجارات العربية و الرواية والمنطرات العربية و الرواية والمنطرات العربية و المنطرات المعينات الموايدة والمنطرات المعينات المكانة والمنطرات أنم البحث عن وليد مسعود (١٩٧٨ و فكانت (مفيئة جبراً) (١٩٧٠ و الرجع البعيد ١٩٨٠ و عي ثيار هذا التفيير ، المدي لم يقتصر على نظام المرد الاققعي التقليدي و بل التفيير ، المدي لم يقتصر على نظام المرد الاققعي التقليدي و بل عليها ، باعتبار المتصر الغائب عليها ورواية الرؤى المتعلق عنه الرواية الرؤى المتعلق عليها ، باعتبار المتصر الغائب عليها ورواية الرؤى المتعلق الرواية المراوي واسع عليها المعرفة والمنازل الحياناً ليسمع بظهور وجهة نظر الشخصية الرواية المراوي المنازل الحياناً ليسمع بظهور وجهة نظر الشخصية الراوي بعضاً من صوتها ، من أصبحت الشخصيات تشارك المراوي المتوانة والقص، وتقديم الوقائم من خلال رؤاها الخاصة .

ومنذ بدايات الفرق العشرين، شهدت الرواية الغربية مثل هذا الشطور، فمحاولات عدريه جيد ق ومزيقو النقود، وكسلى في والنغم التوافق، قضلًا عن كتابات جيد وتأملاته النقدية، والتي تشجر الى حلمه بكتابة رواية على غرار السمعونية الموسيقية، تستلهم تن والغوغ، عده الجهود وصرها أثمرت في تغيير السرد والرؤية التغليدية، وكها بقول البريس، نقد وتغيرت الروابة اذن كمنظر يشاعد من الطائرة، حين حلب محل تقطة النظر الوحيدة، التي كاتت تحدد راوي الرواية التقليدية، وجهات نظر متعددة، ويخبرنا البيريس، في كتابه المبتع وتاريخ الرواية الحديثة، ان حيد شرح فكمرسه لموتمان دوغار، أذ يذكر الأخير أن جيد اخذ ورقة بيضاء، ثم خط عليهاخطأ مستقيأ، ثم تناود مصباحي وحرك التقطة المضيئة مته ببعد من اول الخط الى اخراء، وقال لى وهذه هي رويقك (باروا) ، وهذه هي روايتك واسرة تيبوي . . اما انا فاليك كيف اربـد ان اؤلف رو يتي (مزيعو الثقود) قلب الورقة ورسم عليها تصف دائرة كبارة ، ورصع الصياح في وسطها ، وإد حركه ال موصهه جعل يدير شعاعه على طول الخط المتحنى، تحسكاً بالصباح في تقطة المركز وهل فهجت ما اهتى . ونهما قوهان من الجالية ، اسا نت قنعرض الاحداث عرض مؤرخ في تتابعها الزمني... وانت لا تروى قط حادثا ماضياً من خلال حادث حاضر و (١٦٠).

ورغم ان دمريفو النقودي لم تكن رواية على درجة عالية من الاهمية غان محاولات جيد، ستثمر في بعد جيالية لورنس داريل في رباعيته والاسكندرائية ۱۹۵ وجيائية ميشيل بوتور في روايته (درحات ۱۹۵ ه. ان رواية داريل، هي الرواية النسبية، التي نواري على المسعيد الأدي نسبية انيشتين في الغيزياء، ان اكثر من بعمد ملشخصيات سيظهر في الرواية، ومنرى كل شخصية من وجهة مظر وروايا رؤى متصددة انها رواية ندر ب محتلفة المدسات، تقول جوستين، وهي جانسة امام المرايا المتعددة عند الخياطة، مخاطبة الراري الإرديدي و نظر، خصص صور مختلفة الحياضة عرادي الإرديدي و نظر، خصص صور مختلفة للموضوع لفسه، لو كنت كاتبة خاولت ان اظهر ابعاداً كثيرة للمخصية، شيئاً من النظرة داب الأمعاد المختلفة، ولمادا لا يستطيع للشخصية، شيئاً من النظرة داب الأمعاد المختلفة، ولمادا لا يستطيع المناس ان بروا اكثر مي متحنى واحد، في وقت واحد،

ان كليات جوستسين هذه، سنقرأها مع بعض التغيير، في مذكرات الدكتور فالح واوراق الني كنبها قبل التحاره، في رواية (السفيم ١٩٧٠)^(١٢).

كما سنجد مصطلح المرايا بعدقه الراوي على الأسلوب الحديد في «البحث من وليد مسعود ١٩٧٨). يقول الدكتور فالح، واصفاً أسلوب كانكا في وصفه للنجربة مرات حديدة «هذا الحرب ما يمكن أن تكول الكليات والانكار عليه من الكلايلاو سكوب تديره كل مرة شكلًا جديداً أو حقيقة جديدة، المناصر هي نفسها، ولكن شبها وعلاقاتها تسدل وتنغير تبعاً لذبك النبدل:

بحن أذن أمام سرد من نوع جديد، سرد دائري يشبه دورة اللوب يتقدم إلى أمام ثم معود إلى الخلف، مستمرضاً غاضي من خلال الحاضر، ومقدماً الاشياء والاحداث من وجهات تظر متمددة. أن ذكرى (فنواز) الذي استشهد على يد الصهاينة في الأرص المحتلة، تندمج على بحو مدهش، في الحاصر الذي يحيده الراوي (وديم عساف)، والأمر كذلك فيا يخصي ماصي اعصام السابان) وعلاقت بد دلى، زوجة الدكتور فالح

وعلى حين يقوم حسين حواد، بالرواية عن شخصيات البحث عن وليند مسعود، من منظورات محتلفة، تسهم الشخصيات الأخرى، كوليد مسعود تفسه، ومريم الصعار، وحارق رؤوف، وابراهيم اخاج بوقل، عرص الاحداث من خلال رؤيتها الخاصة

ويتبقي هذا، أن نعير بين لوثين من السرد. سرد تشترك في ادائه اكثر من شخصية ، ولكنه سرد القي، معمني أن شخصية ما تكمل ما بدأته شخصية الشخصية الثانة تكمل ما قعث الشخصية الثانة، وهو السرد الذي تحده في رواية سبق أن تحدثنا عبها هي رواية ابناتو سيلونه وفوتساراه وسرد آخر تؤديه أكثر من شخصية، ولكسه سرد محني، فيه تعود الى رؤية الاحداث السابقة, من وجهة نظر جديدة، مع احسات جديدة تضاف الى الاحداث الشديمة لم تكن بعرفها من قبل، وهو الأسلوب الذي تجده في الرباعية الاسكندرائيه، وفي المصحب والعنف فقولكن

وبعد روايتي جبر لمسكورتين أنهاً، تاتي رواينا غالب طعمة مرحان (طلال علىء الناعذة ١٩٧٩) وفؤاد التكرير والرجع

البعيد ١٩٨٠) في نفس الاتجاه، فعلى حين تسهيم شحصيتان، في رواية احداث اظلال في جانب الراري واسع المعرفة، وفي الوقت الذي تكون فيه الشخصيات الشعبية البسيطة، من نصيب الحراوي واسع الموقة، تقوم شخصيتان منفقتان بالرواية كل مس منظورها الخاص، فالابن الاكبر المثقف، يكتب مدكراته، لبرينا احداث الماضي في ضوء الحاضر، على حين يقوم الحوه الاصغر، بتأليف مسرحية تسهم معه في التخطيط فيا وساقشة افكارها الفرقة التمثيلية التي يعمل معها، وتنحول هذه الفرقة في بهاية الرواية ان وجوقة، شبيهة بالجوقة في المسرح الاخريقي، تؤدي دورها في بناه منظور الرواية

ولا يعني ذكرتا لجبرا أنه سيق هبره في كتابة (الرواية متعددة لرؤى) الله مبندع هذا المون في الرواية في الأدب العربي. ذلك ان (السميشة) صدرت معد صدور روايسات متعددة الرؤى، كرواية فتحى غائم والرجل الذي فقد ظله، عام ١٩٦٧ ورواية

ومسويسم الهوسيرة إلى الشهال، ورواية نجيب محفوظ ومدويسم الهوسيرة إلى الشهال، ورواية نجيب محفوظ ومورايان التي المتعربة التي المتعربة واحدة تتقاطع ولكنها الانتحام، والغريب في الأمر ان يكون الناقد العربي محمود لدين العام هو صاحب هذا الرأي لا غيره كيا وأى الساقد صبري حافظ في عودة وهامر وجديء الى الرواية ثانية في القصل الأخير، إخلالاً يقشية للرواية.

واذا كان التقد العربي الحديث، قد استقبل (ميرمار، بتحفظ فان الامر لم يكن كلنك مع وموسم الهجرة الى الشيال) لتي حظيت باهتهام تقدي واسع، وكتبت حوها دراسات تقدية عديدة، وان استقت معظم هذه الدرسات في نشريع هذه الرواية الدرامية والحوارية يشكل مدهش، يسبب اقتفار هذا الثقد الى المسطلح التقدي الدقيق وقصور ادرائه. ولقد اشرنا الى الثاقد العربي محي الدين صبحي، الذي بخا لكي يضيء بناه الرواية، التي تشبيه السرد فيها، بالسرداب المظمم، الذي بضيته مصباح المؤلف تقطه بعد نقطة، ولكن يدون انتظام الافقى بل كيفها اتفق.

لقد مير (يروب) أربعة نظم في بناء المقطوعات او القصص،

واكنه لم يسمها، بل قدم رسوماً توضيحية لها، إلا ان البتوين، اصطلحوا عليها، مصطحات دليقة. ان اشهر هذه النظم هي.

١ - التري أو التنابع

٢ ـ التداخل أو التناوب

٣ - التنبيس

و ـ النضد أو التخم

ولقد بني؛ الطبب صالح مرد ووايته، يطريقة متميزة، يثلر ها وجود في الرواية العربية، الدستخدم نظام النداخل بين قصتين هما قصة مصطفى سعيد، وقصة الراوي، مع أستخدامه للنظام (المتحني). أنَّ السراوي يلتقي مع مسعيد، السدى يقسراً. بعد أنَّ يشمل مقطوعة شعرية، من الشعر الأنكليزي، هي من أجمل ما فيل في الحرب وويلامها، وحين يسأله الراوي هن طبيعة وكيفية ممرقته بالقطوعة وبالشمر، يبدأ مصطفى بروية مأساته، ولو الا سعيداً استمر في رواية قصته المأساوية، الاستحال بناء السرد الي نظام التصمين، وهمو نظام عادي يفتقر الى الجهائبة العالية التي عرفت بها الاحداث. أن الراوي يتوقعه عن ذكر ماروات معيد كملًا، ويهارس قص الاحداث التي يشارك فيهم، كيا يشارك فيها مصطفى سعيد، وما أن يحل موقف ق جياة الراري يدكر بقصة صعيد، حتى يعود الراوي بيقدم لنا شيئاً من هذه انقصة، دون اذ يهتم بالمتن الحكائي او يشظام ظهورها الطبيعي، بل يحتار من الاحداث ما يتفق والحاصر لدى بذكره بهاء ثم يحتمي مصطفى سعيد ويكف من لشاركة في الأحداث

فلانعود ترى أحداث مأساته إلا من خلال الراوي، والشخصيات الأخسرى الني يلتقي بهما المراوي، فقسلًا عن اوراقيه وولمائشة والرسائل المتبادلة بينه وبين غيره، والني تسهم هي ايضاً باضاء، شخصية سعد.

وتحن هشا اذن، لسنا أمام سرد منحن، وزمن تصف دالري حسب، يل ونحن أمام تمط من سرد مركب، ورواية مركبة.

لقد أشار توماشفسكي الى هذه الطاهرة في بناء السرد، حين ميز بين سرد موصوهي يكون فيه الراري طلعاً على كل شييء، حتى الأفكار السرية للابطال، وسرد ذان نرى فيه الأحداث من خلال

عيني الراوي أو عطرف مستهم عنوورين على تفسير لكل خبر،
مني وكيف عرفه الراوي أو (المستمع) تفسه عويمكن للتظامين
البضاء أن يحتلطا في السرد الوضوعي، يتبع الراوي عادة مصبر
شخصية معيمة عندرف يطريقة متنابعة عا الشخصية الى أخرى الشخصية فيها بعد عنتقل الساهنا من هذه الشخصية الى أخرى الشخصية على مافعلته أو سمعته هذه
الشخصية عكذا يكون البطل هو الخيط المرشد للسرد بمعنى الشخصية على البردليس جديداً أدن اله يكون أيضاً راوية: ((المناع على المناوي الثاني عود وإو ذاي التحدام ضمير المنكلم ، لكن فقلك اكسب هذا التصودج عن

السرد، درجة عالية من الحيال، هو أن السرد الذي يقدمه البطل، هو سرد متحن غير أفقي، قاذا ما اضفنا الى ذلك نظام التداخل بين تصدة الراوي ودسة سعيد، هذا النظام النادر في بناء لرواية أو انقصة العربية، حيث بروي المراوي حكايتين تثم في آن واحد، بطريقة الناوب، آدركنا مدى التركيب في سرد (موسم اهجرة) وما اكسيد على التركيب في سرد (موسم اهجرة) وما اكسيد على التركيب بي حيالية عائبة المسرد

ولقد إنسطودت في اختنيث عن تظام السرد في (موسم الهجرة إيسبب
الله بعض الأعيال الروائية العراقية، تنظمن لوحاً من هذا التركيب
وأن لم يرتفع لى مستوى التركيب في والموسم، وهو ما سنتعرض
له، ففي القسم الأخير من قصة وشافيلة بسعة الحلم ١٩٧٧)
للركي، يقتصر لواوي لموصوعي عني الوصف من الحارج، فم
يترك للبطن وروجته ان يرويا الاحداث بالتناوب اما في الرواية
العربية، فأن ابسط اتنواع هذ السركيب في السرد، تجدده في
والاشتجار واغتيال مرزوق ١٩٧٧، حيث يروي الباس مخلة قصنة
رواية ذاتيه الى عبد السلام منصور، الواوي الموصوعي، الذي
واية ذاتيه الى عبد السلام منصور، الواري الموصوعي، الذي

وتتمير «الرجع البعيد ١٩٨٠» للتكولي ببنتها السردية، من كل الروايات التي سبق ان ذكرناها، فلل جانب وجهات نظر الشخصيات، المائلة في سرد الراوي الموصوعي - تسهم بعض شخصيات الرواية في رواية الأحداث رواية دانية، مثل كريم، وسيرة، هذا قل جانب انتقابه والتأخير في رواية هذه الاحداث،

عضالاً عن المسافة المؤمنية بين قصل وآخر، قاد تصل الى بضعة اشهر احباقاً

ان العصل الأول من الرواية. يقدمه الراوي من خلال وجهة نظر به مدحب، وزمنياً فأن القصل الثالث الذي يقع وفق النظام النومي الطبيعي بعده مباشرة يجب ان يلي الفصل الأول [لا ان الفصل الذي يدويه (كريم) الفصل الذي يديه طباعياً هو الفصل الثاني، الذي يرويه (كريم) رواية ذاتية، ويتضمن قصه صديقة (فؤ د) التي يشبه بطبها بطل اقسوصه التكرني والميون الخضره. وفي هذا الفصل، وهند الظهيرة يدخل كريم الغرفة التي تفيم ديها متيرة وأمها ويجلس المدجاء في المساح لريارة خالته متيرة، ونعلم أيضاً، ان والد فؤاد، قد جاء نقابلة كريم لمعرفة ظروف موت ولده فؤاد، تكن كريماً قد جاء نقابلة كريم لمعرفة ظروف موت ولده فؤاد، تكن كريماً تقد عند قراءتنا للقصل الثالث، ان كل هذه الاحداث، انها تقع في الفصل الثالث، الذي يروي بلعة واستاصره، عن المتقليم والتأخير المعلن هنه في الرواية، اذ يتقدم المصرة، عن التقليم والتأخير المعلن هنه في الرواية، اذ يتقدم المصرة الثالث عشير على الجزء الثاني من العصل الثاني عشر

اما المسافة الزمنية التي تعصل احداث الفصل الثاني، فالا تضع البدينا عليها من خلال هذا التقديم والتأخير في فصول الرواية، بن ومن احاديث لم مدحت مع ابتها، التي تذكر ان كرياً يخرج من الدار، ليطالع مع قواد، ونشير الأم الى ارتباحه لمراجعتها دروسها بوقت مبكر وقيل بداية الامتحانات. فاذا ما ادركنا أن وكريم، يروي احداث الفصل الثاني، بان يذكر عودنه عن الكلية، وقد طبوا منه نقريراً طبياً يبرر غيابه ومرضه، ليستطيع مواصلة الامتحانات في الدور المثاني، وإذا ما عرفنا أن هذه لزيارة ومن خلال اشعارات معينة - تحت قبيل الامتحانات، ادركنا المعتق الرمنية التي تقصل احداث الفصل الثاني هن احداث الفصل الرمنية التي تقصل احداث الفصل

لقد اتاح لنا التقديم والتاخير، أن نرى بعض أحداث الفصل الشائي، من خلال الدواية السائلة كريم، براها مرة ثانية، في انقصل الثالث من خلال الراوي، الذي يقدم احداث القصل من

وجهة نظر صنة مدحت

وهو امر تنقرد به رواية «التكرني» اذان الراوي الموصوعي يقدم احداث كل قصل من وجهة نظر واحدة لا خير، على حين يشارك هذا الراوي: مثيرة في رواية احداث قصتها في القصل الناسع من الروايه

ان تقديم الاحداث المتأخرة زمنياً، على احداث تعدم عليها زمنياً أمر حوفته رواية دتياد الوشيه، ومن الجدير ان نشير الى ان رواية الكاتب الأمريكي وليم فولكتر والصخب والعنف، (١٤) مسنت مبنى حكاتياً يقوم على تقديم ماحقة التأخير من الاحداث، يحيث يتناسب ذلك والمكرة الحديثة عن سيولة الزمن وديمومت، نعلى حين يروي بنجي المصل الأول الذي تقع احداثه في ٧ ليسان

يرييكونتن العصل الثاني الذي تقع أحداثه عام ١٩٩٠م.

ان الرواية متعددة الرؤي، هي رواية ذات طبيعة هرامية، ومن شأنها ان تسميح لكل وجهات النظر بالظهور والتحاور، وهي رواية فتنكر للبيكتاتورية الراوي - كلي العلم - ولمعكر والاخلاق المطلقين، وهي رواية لشكلها وبناتها مضمونه المديمقراطي الذي يمترض ان اختبشة تسبية وليست مطلقة، وهي متعددة، يتعدد وجهات انظر وطريقة النظر البها، ومن هنا فأن الأهمية الكبيرة لحذه الرواية تهم من بناء المنظور فيها

ويحب الاعتراف هنا، بان هذه الأمور هي من صنع المؤلف؛ الذي لد ينزلن في بناء منظوره الى نسف كل ما بناه عن طريق تعدد الرؤى

ومن هنا تنأتي أهمية بناء المنظور في رواية «الرجع البهيد». بناءُ موصوعياً، في كل مستوياته الفكرية والاخلاقية والنفسية والتمرية

قبالرهم من إن التكري لايضمن صوت الراوي، صوت الشخصية، كإيفهل خالب، فأنه يحافظ على وجهة نظر الشخصية التي يروي الأحداث من خلال عينها، ويالترب من صوت الشحصية إلى حد بعيد ون لم يلغها، وفي بناء الراولي لمتظوره الفكسرى يحافظ على موقف موضوعي، على عكس المنظور

الاختلالي، البذي ينتهي الى النجيباز الكانب الى المرأة المظلومة ومنبرة، وهو موفف يقع على انفن س كل الاخلاقيات الأحتماضية التقليديه المتوارثة

وعلى المكس من السرد، فأن صوت الشحصيات، يظهر يكلُّ خصائصه الواقعية في كلام اشحصيات في الحوار) وفي بعض موتنوحات، ومخاصة موتلوجات شحصية (حسين)، ولكنه ق موطوحات الشخصيات المتقفة والمبؤولة، يسلك نظاماً شبيها بشظاء السردر اذيصوغ الراوي هذه الموتلوجات بصوته الخاص القبريب من صوت وأسنوب الشجهيسة. كيا هو الامسر مع موتلوجبات مدحتء اكشر شعصصيبات السرواية أيجابية والتزامأ ومسؤولية واداكنا هناء لانرمد دراسة المنظورة دراسة مستفيضه فی کل جو بید، وعل کل مستویاته، فجدیر بنا آن تشیر آئی مش هذا البتاء هي المستوى النمسي. أن ميرة لا تكمل راوية العصل التاسع، وتنقطع هي سردا حكاية، حين تقترب من والمه اسبماح، عندنذ يقوم الراوي الموصوعي باكيال رواية الاحداث، وملحت، وهبو يحاور نفسه في موتلوج مباشر، يتلكا ليضاً في باكر يحادث المشاح والوضع الجسدي لمتارة، حتى الله تعنيَّ عن جوقعه الأخلائي الوروث عقلياً وتفسياً، ذكره دون يجل: ﴿ وَلَوْ الْحَارِتُهُ لو اخبرته ضرب الأرض براحة بده اليمني، الرأة العزيرة الانشى الحبيبة. زوجة القلب لو اخبرته.. أو اخبرته... هذا شيء جديد حقاً , حادًا لو اخبرته؟ الآن لن تخبقه هذه الكليات او العكرة التي تحتريها، سيميدها ثانية وثالثة وينفس الصياغة او بصياعة أخرى . .) . . .

ان علم الدقة في بناء المنظور على المستوى لنفسي مذكرنا بالنفاتة مَنْ تَفْسُ الشَوْعِ فِي النَّحَلَّةِ وَالْجَيْرِ لَى حَيْنَ تَتَشَّاجِرُ رَدِيغَةً رُوجَةً حهادي مع خبرية زوجة رزوتي، فحين نسأل الأخيرة رهيفة قاتلة الدان مالج ؟ شجيب رديمة عائلة ومال رجلها أبو الجبر، ويتدخل الراوى يخبرنا بان المحذوف لا يجور ذكره، حتى أذ شربت رهيمة المويسكي مع من شربه خطأ ل حقل خطوبة سليمة، وتعلت ذكرت رهيقة المحدوف دون وجل.

لقد اشرقنا الى الله بنده المنظور، موهدون بافكنار ورقبات



ه. عبدالاله س

الكاتب، وقت يتسف المؤلف كل مابشاد. في مشل هذه الرواية اختوارية. متعدده درؤي. اذا ماتعبيت اذكاره الأيدولوجيه هلى فنه ولم يستطع كبح عواطفه او ترجسيته، وهو مايظهر ، ولشديد الأسف في روايني حراء فثمة تضافيم ببطليف بحيث تندق الشخصيات الأخرى مجرد ظلال لماء كيا ان هذه الشخصيات ـ ركم لاحظ الثاقد فالب هلسا بشأن شخصات السقت تردد نمس الأفكار، ومًا أهترامات وإحدة، وثقالة واحدة دات مستوى واحباء زان عصبم السليان) وهبو يعني من أهتيامه واعجابه بشحصينة (ودينم)، يبندو شخصينة التهاقته أراء شخصية وديم هساف، وكلكك تبدر شحصيات والبحث هن وليد مسعوده الذي يضحمه المؤلف جداً على حساب الشحصيات الأخرى، في تأسى الوقت الذي نجد فيه روح التهكم والسخرية وعدم التعاطف مع الشحصيات ذات الانتهاء الأيدولوجي الذي يتعارص مع انتهاء وليد

وفي نعس الموقت السذي تشطور فيه الرواية المعراقية، باتجاء التصددية في المرؤى ، يستمر الاتحاء التقليدي الماثل في روية الصبوت الواحد، في رو مات كثيرة، ولعل القامي عبد الرحمن البربيعي، من ابترز كتباب هذا الاتجباء، وإذا كانت التترجسية تستطيع ان تجد طريقها الى الرؤية متعددة الرؤى، كيا هو الامر في روايات (جبراً) ، فأن رواية الصوت لمواحد، تعتبر تربة خصية

لثمو مثل هذه الترعة

أَنْ وحدة الصوت الشديدة الكامئة، في معظم روايات تجيب محقوظ، ق اسرحلة (الفلسفية) كاللص والكالاب والنظريق والشحاد، لا نتزلني الى طعيان صوت ورؤية البطل على اصوات ورؤى الشحصيات الأخرى، رحم أن الكثير من الشحصيات الأخرى، لا تظهر ق هذه الروايات، إلا من خلال البطل نقسه. فتهويمة وهيش صدرة، على سبيل المثال ليس لها اي حضور في الرواية واني تتمرف عليهما من خلال الماصي الدي تجمعه ماثلا في وهي سميد مهران ولا يظهر رؤوف هلوان إلا من خلال الحوار مع سعيد، حين يحاول الاخير سرقته، بعد أن نكون قد تعرفنا عليه من خلال سميد، أن أياً من هذه الشخصيات (العائلة) للبطل. وكنذلنك الشخصينات والمناعدان كثور وطرراده لأ يحجمون ويقدمون على اتهم مجرد ظلان او مراه للطل اسرجسي، ووجود هذه الشحصيات في الرواية، تابع من الشرورة النهسية . عبي حون نصيح الشخصيات في الرواية البرحسية مجرد عدسات مكبرة لشخصية البطل الترجسي، ولا يعتمد وجودها على العرار اث العثية ، بل على ما تؤديه للبطل من اشباع لترجسيته ، أرما بقال عن الشحصيات، يقال عن القصص او المنطوعات الصصية، التي تحشر بدهوى الكولاج والحداثة لمجرد ان البطل الترجسي قبر علاقة بهذه القصص، يحيث يمكن القوان، اتك تستطيع حقف الكشير من الشخصيات والكثير من الاحتداث، في الروايم الترجسية، دون أن يؤلر عنيها بشيء، بل أن هذا أخدف من شأته تشبها من الشوالب الرائدة وبتبع كن ذلك، وينجم عنه، أنَّ الصراع المدرامي في الرواية الترجسية، يعقد ملامحه، تهاماً كها تفقيد الشخصيات أصواتها وملامحها التي يصادر عليها الراوي اللذي غالباً ما يكنون هو البطل، أن أطراف الصراع في اللص والكلاب واضحة ، (ما في رواية مثل (خطوط الطول. . خطوط المرص ٤ فهمو غائم وسيديمي. وحين بسأل انفستا من الذي يناصل لبطل صده؟ لا تجد أجابة وأضحة وحاسمة على عكس م بجده اذا ما سألنا أنفسنا يعبدد سعيد مهران

اشرنا الى أن رواية الصوت الواحد، التقليدي. لا تران تشكل

اتجاهاً ماشالاً في بناء الرويه القصصية، الا معظم احيال موفق عضر، عادن عبد اجبار، عبد الأمير معله، عبد الحالق الركاب، تنتمي الى هذا الاتحاد، بل أن الحر رواية كتبها فو النون أيوب ورعى الأرض السلام، تنتمي إلى هذا الاتجاد أيضاً

وساقتصر، هذه على مناقشة قصبي عند الخائق الركابي، المعربين نسبيا، فاقدة بسعة الحدم ١٩٧٧) و (مكابدات عبد الله العاشق ١٩٨٧) لانها وان كانتا تشميان الى رواية الصوت الواحد، فأنها تمثلان معطاً من رواية الكتافة الزمنية، والذي سندهو، مؤتتاً بدوائرواية السجيلية»، ولما في هاتين المقسيس من محاودة لتحديث السرد وبنائه

لقد صطلحت على هذه الرواية بالتسجيلية، لكوبها ترصد الأحداث بصورة تسجيلية لمنة محدودة جداً، قد تكون تهار أو يوبياه ارساعات محدودة

والقباراي في مشل هذه الروابة و... يوضع في حاضر أيدي وموار مماً، ويكتف وعاير الأنه في الواقع امعلق، وينعكس كل شيء في علما الماعير عن طريق استرجاعات وعودات سريعة الى الورد، عن حد تعير ليريس.

ولا نقول جديدً ، ادا ما اشرفاء الى ان انجازات رواية تياد الوعي هي انتي تدور أحداثها في سبع عشره ساعة فقط مثال واضع طده الرواية على ان الامر لا يقتصر على كتاب رواية المداعي، طئمة كتاب كثيرون اليوم يختارون لاحداث رواياتهم ، زمنا مكتف وحدداً بساعات، فرواية وطعام الوحوش، لعاهية كاشا و والساعة العاشرة والتصف ليلاً في الصيف، لمرضريت دورا ، ووتمرميلاني ليشيل بوتور امثلة لرواية الكثافة المزمنية ، والتي تجد امثلتها في الأدب العربي وبخاصة قصص ومروايات صنع الله ابراهيم ومالك الرائحة) الي تمند احداثها لأيام ، وصنع الله ابراهيم في ومالك المرابع تعمد إلى رمن الواقع خلال زمنها المحدود بساعات بشكل المربي في قعمد الى رمن الواقع خلال زمنها المحدود بساعات بشكل المربي اليوم الى انتاج الملام يتعانق فيها الغدم الروائي مع المقبلم المصريون اليوم الى انتاج الملام يتعانق فيها الغدم الروائي مع المقبلم

على أن الاسترجاع أو العود؛ لي وراء ، لاتتم لدى الركابي ، عن

طريق التداعي والموتنوج، وهو الأمر المعروف في مثل هذا الشمط من الروايات، بن عن طريق السرد التقليدي، وهي سنان المسرد او الراوي الموصوعي احيانا، والذاني أحيانا الحرى.

ولقد اشربا الى ان في الرواية العراقية تهافج للسرد المركب الذي وحدثاء في رواية دموسم الهجرة الى الشيال، وان لم يبنع هذا التركيب الجهالية التي بلغها زحققها اسرد في الموسم. ان القسم الأول والصياح، يروي بغيمبر الغالب، وهن طريق الراوي الموسوعي، والرؤية في الخالب خارجية، تلذنادراً ما يروي الراوي الدى الركاي من المداخل، لم ينيه القسم الثاني والطهيرة، الدي يروي احداثه، البطل تفسه، وبغيمبر المتكلم، ثم يليه القسم الثانث والمسام، حيث تتم المعودة الى الراوي الموضوعي الذي تصح رؤيته في هذا القسم رؤية هندسية، تبصر الخطوط والاشكال والوويا بالدرجة الأولى.

ثم ينقطع الراوي، لتسمع حواراً بين ليطل وزرجته التي تدفع بمربة التعويق التي يستقلها في مزهمة ولا يعود الراوي هذا المصدل الكن نظام بشاه الاحداث أو المفطوعات، يظل لدى القاص، نظام التنابع، دون ان يحاول تعويره باتجاه لتداخل او التناوب الذي يمكن ان يحقق جيائية اهي، خاصة آنا ما انترن ببيئي حكائي متحن لا انقى

ان الامر لعبيه يحدث، ونكن على صعيد السرد، الا الراوي او الرؤية في مكابدات عبد الله العاشق. فالقاص يغيين قصته قصة تروي حكاية عراف ظلمة أحد الاقطاعيون بال فقا عبيه، فترك القريبة وهاجر، ليمود ووقده بعد عشرين عاماً، وينتقم من الشخ، الذي ظلمه. ويروي عبد الله بطل القصة. القصمة عند نهايتها، ورغم اننا لا نعرف التبيجة، فأنه يقطعها عند نقطة، لا يحمى ممها على القارى، انها العراف سيتأر من الشيخ الذي ظلمه، بحيث على القارى، انها العراف سيتأر من الشيخ الذي ظلمه، بحيث تصبح القصة (المضمة) ارصاداً لما سيحدث في القصة الكبرة؛

وتصبح الكبيرة (ترجسية)، تسمري في القصة الصغيرة المصمنة.

على أن الكناتب هذا يضاً، لا يُحاول أن يطور سرد الراوي وبشاء المفسوعيات بانحاء الداخل، بل يسلك بناء المقطوعات والقصيص تظلم التوائي أو التنابع والتصمين يطريقته التقليديه المعروفة.

من الطبيعي ال يجري التساؤل: هن سبب احتبارنا فاتين التصديرة من قصص الصوت الواحد. وفي جوانب على هذا الحسائب، يمكن ايضاً يعض الخصاف القاص، وهم الجهود الخميدة، التي بلف على صعيد البناء. دبث ان صوت الراوي ورؤيسه، في القصيرة، لا صوت الشخصية ورؤيتها هما الندال يظهرانت من خلال السرد. الذي يقوم بناؤه اساساً على لتوري يين مشهد من الحاضر، يقود الى خلاصة من الماضي. ان الروي هو المنتج بيسوغ المشهد بنهجته وأسلوبه، دون ان يعير صوت الشخصية او رؤيتها أعتباس. أن الحوار العلويل بني البطل وزوجته الشخصية او رؤيتها أعتباس. أن الحوار العلويل بني البطل وزوجته الشخصية، الروي الله وصوت الشخصية عن لسان الراوي

لفد حاولت من خلال هذا العرض لموجز، ان اقف على اهم مظاهر تطور البناء واداوته في الرواية العراقية، عن طريق دراسة هد التطور في أدوات معنية كالسرد والرؤية ولناء لمطور، ملمحاً أحيانا الى تطور مفهوم لمكان وساته، في بعض الرو بات العراقية، وقد الحملت ظاهرة بناء الرمان، مؤجلًا المتوضى فيها الى بحث اخر وفي كل هذه، الحترت تهاذج روائية معدودة.

ولايعني هدا انتا نسقط الروايات الأخرى، التي لم يتسع لها هذا البحث يسبب طبيعته. والتي تأمل ان تكون موضوعاً لدراسة أخرى، على هذا انظريق

وعل أية حال: فأن هذه الدراسة، ليست سوى محاوله، لا تزعم لتقسها الكيال.

🗷 المراجع والمصادر 🖿

 ا بالبيرسير ليوك. هينمة الرواية، برجمة د عيد الستار حواد عن ٦٩
 ٢ - ب ايخسارم. مثاله في طرية المتهج الشكي، عموص الشكلانين الروس ترجمة أيراهيم الخطيب عن ١٠٧

٣ ـ راجع عبد الآل احمد صالح الشأة القصة يتطورها في العراي

ع محمود أحمد السيد المجموعة الكامنة اعداد وتلديم الدكتور على جواد الطاهر والدكتور عبد الآله أحمد ص ٣١٧

« ما توما شخسكي نظرية الاخراص، مصوص الشكالاتي الروسي ص ١٨٠

٣٠ من التون أيوب البد والأرض والماء ط الثانية ص ٢٣

٧ - ياجع في الوصف ودرجاته، كتاب جاث ريكاري وقضايا الرواية الحديثة،
 ارجمة صباح الجهيم، دمشى ١٩٧٧، وكتاب سيزا قاسم حى ثلاثية سجيب محفوظ بناء الرواية

 ٨ - شجاع مسلم العابي التخلة وإجبران، دراسة تقدية، ملحق جريدة ولمهورية الأدن العدد 20 نبية ١٩٦٦، واحيد شرقي العدد الماص والتقد الأدن من محلة الكلمة

٩ - الروايد ص ١٨ - ٨٦.

 ١٠ - ادوين عوير بناه الرواية، ترجمة ابراهيم الصبراي الدار بصرية التأليف والترحمة والنشر ص ٦٣

١٩ ما الرواية ص ٨٤

١٨٤ م الدريس، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سلم على ١٨٤ وينظر الطب إلى ١٨٤

١٩٠ - جومين، فرزنس دوريل، ترجمة سلمى خضراه الجيوسي ص ٢٢
 ١٤ - سبقتا في الاشسارة الى ذلك الزمين الناقد عبد الجبار عباس، انظر الاتقلام
 المدد د، ١٩٨٤

10 ـ الرواية) ط الأولى ص ٢١٨

11 ـ توماشمسكي القبيه عن ١٨١ ـ ١١٠

19 ـ أشار الى تأثير الصحب والعثم في الرجع البعيد وهيد الله مجم كاظم.
 راجع مجنه الاقلام الحدد 2 . تيمنان ١٩٨٦

١٨ ـ الرواية ص ٢٠١

ـــ في اعدادنا القادمة___

🖚 قمياند

مفكرة الايام السبعة ـ رشاي العلمل تجارين لغوية ـ محمد جميل شلش قصائد ـ عملاح فائل فصائد ـ عملاح فائل فيمراء معاصر ون ـ مقلعة ومنجنارات ـ ترجمة هـ . فياء تافع الفتى النهر والجنرال ـ إيراهيم نصر الله كلمات للوجه المراوخ ـ فاروق شوشة موسية الهدم المحر ـ خرعل الماجلي موسية الهدم المحر ـ خرعل الماجلي ملحيات قصائد عن الأرتبك ـ ترحمة طراد الكييسي مكتفية ـ منذر الجيوري

■ قصص

السعوط محمود جداري تيام المعدي محمود الورداني النبية حصد الماني النبية حصد الماني في دفال المعدي مبيد الراق المعلي المياه والمقلية المعليمي تقييم المياه والمقلية المعليمي في دفال الميان وارد بدر السغلم عين من دخان وارد بدر السغلم مع إيقال التعيد وحيي حيد المعار البيضاني مع إيقال التعيد وحيي عبر حيد المعار البيضاني المعيدي وعيد المعار البيضاني المعيدي المعار البيضاني المعيدي المعار المعيدي المعيدي المعيدي المعيدي المعيدي

القصة العدد رقم 6 15 يونيو 1964

تطورالرواية العربية الحديثة فى مصر (١٩٣٨ -- ١٩٧٠) تأليف: الدكتورعبدالمحسن طه بدبر عصره وتحليل: الدكتورغبدالحسن طه بدبر

من أهم ما دعى الله الجامعيون ، واستجاب له المجلس الأعلى للآداب والعنون ، أن تأناع في الناس الدراسات والأبحاث التي ينهض بها الشباب الجامعي ، ويحرق بوساطنها اجازة علمية ، ولقد كان الشرط الدى فرضه الفانون فيما هفى ، وأوجبه على كن من يدفعم ببحث علمي بجزه لجنه العجص في الجامعية ، أن يطبع أولا لكي يسهم المنخصصون في نصمه والعكم عليه خارج الجامعية ، ولكي يكون متداولا بين البحثين في البيئات العلمية المحمدة ، وأسوم بمود مده المسلمة ال الطهور ، وتطالعنا المطبعة ببعض الدراسات المعمدة ، ومدا الكناب الدى نصمة الى القراء ، عبارة عن الطبعة ببعض الدراسات المعمدة ، ومدا الكتوراء في الاداب من حاممة القاعرة ، وعلى الرغم من الشراكي في مناسبها ، فاني لا حد حرجا من عرصها وتحليبها ،

ولقد حدد الدكور عبد الحسي طه بدر موصوعة ديل لل يشرع فيه ، فجعله يبدأ بالنك الأخير من الفرن التاسع عشر ، وينتهى بالعام السابق على بضوب الحوب العالمية الثانية ، وهذا التاريخ يستفرق أحداثا كبيرة من التاحيتين الوطنية والعالمية ، فقد شهد ثورتي عام ١٨٨١ ، وعام ١٩١٩ ، وشهد الحرب العالمية الاولى ، أما المكان فقصره على الوطن المصرى لسببين ، أولهما ، ارتباطه به ، وقدرته على تقصى العوامل والتطورات فيه ، وثانيهما ، رابه في أن العطر المصرى هو الذي شهد نشماة الرواية والعمية ، مع الاعتراف بقضيل المهاجرين السوريين واللبناميين الدين عاشوا في مصر، والذين أسهموا بنصيب هودور في ترجمة الرواية وتاليفها ،

واصطبع المؤلف في بعثه مهجا مزدوجا هو : منهج التباريخ الدى يرسبه
المشاة والسياق ، ويسحل التغييرات ، ومهج البعد الدى يلتمس مقومات البناه
الفني في لرواية العربية الحديثة ، فهو يقول مهدا لبعثه . « استقر رابي في البهاية
على اختيار منهج يحمع بين المنهج التاريخي والمهج البقدي ، لا تي ما دمت اومن
بالتطور ثلا يمكنني أن أعمل تأثير الرمن في تطور الرواية ، ولما كان هذا التطور
لا يظهر الا معكسا على موضوع الرواية والاسلوب الذي ابعه مؤلفها في كتابتها ،
كان لابد للباحث من قياس هذا التطور على ضوء المقاييس النقدية ، ولدلك حاولت
في تقديد البحث ، وفي طريقة معالجته ، الجمع بين هذين العنصرين ووجدت ان

الجمع بينهما لا يتعارص مع واقع نظور الرواية العربية في مصر الا في حالات نادرة حاولت تيريرها ، •

حاجة الدراسة الإدبية الى الاحساء :

ولا بد للنظر الموضَّوعي الى بوع أدبي قائم برأسه كالرواية من الاعتمَّاد على الاحصاء التحليلي ، وأحب أن أقرر بهده الماسية ، أن مؤرحي الادب وتعاده فلما يحملون بالاحصاء وما بمكن أن نؤدي آليه من نتائج ، ودارس الانسانيات يصفة عامه . والآداب يصفة حاصة ، بجد ماديه ومصمعه على الاستساس الدي يريده في المكتبات والجامعات الأوربية والامريكية ، ولعد بلم من عباية العربيين بالاحصاء والتصميف ، انهم يصدرون في كل سنة ــ منالا بـ احصائية تستوعب الروايات التي ظهرت فيها ه و اصنعها على اساس جسس المؤلف ، ذكرا كان ألا أنشى، وعلى أساس الانطال الرئيسيين والثانويين من حيث الجنس والعمر والمهتة والطبعة ، بل وصورة الجنم وملامح النفس ، وعلى أساس الحدث في اعتماده على السببية ، أو خروجه على المعقول ، أو اتقطاع حلقاته ار قسامه بالمصادفة أو المفاحأة · أما الساحث العربي ، فانه يواجه في جمع مادته صماياً جملة * ولقد حرص عدكم ، عبد المحسن - أن سمرف على جميع الروايات التي صدرت في مصر بين عامي ١٨٧٠ ، ١٩٣٨ ، ١٩٣٨ ، فلم يجد أمامه فيدرس دار الكتب ، وهي على الرغم من ترتيبها والتسلم على الاساس الموعى، فأن المستشيخ الادمي في فهارسها غير مستقر إلى الآن ، تحدث لا نفرس بين الرواية باعتبارها النصبة الطويلة فحسب ، وبين الاقصوصة ودين المسرحية ، التحمح كن سرد از أداه قصصي جماهيري في باب واحد ، كيا أن الاكتف، بما يدكر على علاف الكناب كبيرًا ما توقع في الحطأ ، وبحاصة في الموجهة والتمصير والإقساس ، واستكمل المؤلف عادية من قائمة الروايات التي قدمها ﴿ وَكُلُّمَانَ فِي الجُّرِ • النَّالَتُ مِنْ مَلْحَقَّ كَتَابِهُ عَنْ • تَارَيْعِ الآدبِ الْعَرِبِيةُ • وَمَنْ العائمة التي اوردما المستشرق هنري بيرس عن الروايات التي ظهـرت في اللفــة العربية الى سنة ١٩٣٦ في مجلة ، حوليات معهد الدراسات الشرقية ، التي تصدرها جامعة الجرائر ء ال جانب بعص المعاولات الجامعية التي تعرضت بالبحث للمترحمات الإدبية ٠

ووضع المؤلف بين يدى الباحدين من بعده قهرسا جامعا للروايات العربية المؤلفة والمترجمة التي طبعت في مصر ابان الفترة التي عرض لها بالدراسة ، وهذا البيان في ذاته ، جهد مشكور له قد يغنى الاجيال عن الاحصاء وقصاراهم أن يكسلوا ما يكشف البحث عن المعص فيه ، ولكمه اكسى بدكر أسسماه المؤلفين والمترجمين وعناوين الروايات وسنوات الطبع ، ولو أنه فصل البيان بذكر لمحة وصفية للموضوع ، المصاء معالم الطريق لمن يأتي يعدم ه

ومع أنه قسم بيانه على الأسساس الفئى ، ففصل بين الروايات التعليمية ، وروايات التسلية والترفيه ، والروايات الفنية ، فانه أسقط بعض الحلقات ، ولعله لم يحصل عليها لسبب من الاسباب ٠٠ من ذلك ـ على سببل المشال ـ جهد ابراهيم رمزى الذي عرف بريادته للادب المسرحى ، في الرواية التاريخية ، فلقد أصدر عام

۱۹۳۳ « باب القمر » ليبدا بها معاجمة التاريخ الاسلامي معاجمة قصصية ، وذكر في مفدمها أنها ثمرة توجيه من الامام محمد عبده عندما لقيه في السودان عام ١٩٠٥ ، وانها استجابة لاخاح الشيخ عبد العزيز جاويش على سلوك هذا الميدان عندما عمل معه في وزارة المعارف عام ١٩٣٥ ، وهذه الرواية تناقض في منهجها روايات تاريخ الاسملام التي ألفها جورجي ذيدان ، وتقير من الحسكم على تذبلب المثقفين بين رابطة اسلامية وقومية عربية ، ووطنية مصرية ، ويعنقد كاتب مده السطور ، أن العهارس التي اعدم عليها ليست جامعة للروايات العنية وغير العبية ، لأن قانون ايداع الكنب لم يكن مرعيا بين المزلمين في الاجيسال السابقة ، وليس المهم استيماب كل ما صدر ، ولكن المهم استيماب كل ما صدر ، التطور «

التفسير الاجتماعي لتطود الرواية :

وقا كابت الرواية الفية ظاهرة أدبية دات مضمون انساني ، فمن الطبيعي أن تلتبس الطروف التي أعانت على نشانها وتطورها وازدهارها ، وقد سبق الغرب الى الكشف عن هذه العلاقة الوليعة بن الرواية العبيه ، والمحبط الاحتماعي الذي تنجم فيه ، وأفاد المؤلف من الدراسات المرابع في رصد النشاء والنظور للرواية العربية الحديثة ، وهي دراسات لا تكنفي بالوصف ، ولا تنب عبد السطح ، ولسكنها تتميق ما وراء هذا النوع الادبي من العكامات على القالب الروائي ، وتصوير الشخصية ، وطبيعة الإحداث ، وبعول الدكتور بدر ، ٠٠ ومع الشبطم بعم النشاط الروائي والقصمي ، ترى بعص البساحتين يعرفون بن ما ينتج عن عبدا النشاط في العصر والقبل والاقطاعي وبينه في العصر المدب ، أي منذ المرن الناس عشر ، ذلك الحديث المتأثر بالعدم في بعض مظاهر ، والمختلف معه في مظاهر أخرى كثيرة ، حتى أوشك بدلك أن يكون حبسا أدبيا مستعلا منعصلا عن منيلة في العصر الاقطاعي ، واصطلح بالروائي الغني ، ليغرقوا بينه وبين الانتاج الروائي غير الغني الذي عدية وبين الانتاج الروائي

و رحمد أن فصيل الكلام عن النظام الاجتماعي القبل والزراعي ، و يعد أن بن ملامع المجتمع الاقطاعي الذي طغ ذروته في الملكيات المطلقة في أوربا ، أشار الى ترعه هذا المطام ، الى تجميد الاوصاع ، والعزوف عن التحرية العلمية ، والتحفظ في العلامات الاجتماعية ، وما كان لهذا كله من أثر على الأدب في تصوير الانسان باعتماره نبوذها أو مثالا ، وفي الاعتصام بكمال التوازن في المسلوك وفي الغول ، ومن وقوف العكر الاسماني عند المجرد والعام والمطلق ، وارتباط الارادة بعوى خارج تطاقها ، وانقطاع السياق بالصادفة والمفاجأة ، وبالتسليم النام للعدر ، وهكذا كانت و الروماس ، هي النبط التصصي المذي يصور هدا البطام الاحتماعي أكسل تصوير ٠٠٠

ولما تداعى الاقطاع ، وظهرت الطبقة الوسطى ، تحول السرد القصصى من عالم

الوهم الى عالم الواقع ، والعارى بين هذي العالمين هو العيسار الرئيسي للنفريق بين الرواية بعبية وعبر العبية ، وهو بعريق يستحب بالصرورة على البناء الروائي في المدت والععدة والسنجعية ، وتسم الاولى بالحتمية والسببية ، وتهتم بالروايط التي تجمع أحداثها ، أما الرواية العنية ، قحلمات عبر متماسكة تكاد بحرك بلا محود رئمى ، ويؤثر العجيب والعرب من الشنخوص والاحداث والصور ، ويشبع فصول انقارى أو المستمع قحسب ، ولا تصدر عن موقف خاص للمؤلف ، ولا يكاد مبدعها بحس بان له وايا خاصا يحتاج الى تجسيم وتشخيص وسياق ورمن ،

وعطن الكاتب الى التشابه والاختسلاف بين ظهور الطبقة الوسطى في أوربا وطهورها في عصر واستشهد بآزاء ثلابه من الرواد في الادب القصصي مع محمود تسمور ويحيى حمى ومحمد حسين هيكن ه ويجعل رأيه بهذه العبارة و٠٠ ولكنا تريد أن نشير الى ظاهرين أثرتا تأثيرا كبيرا في الطروف التي بشأت فيها الرواية الغنية ، ويوضحان في الوقت تفسه الخلاف بينها وبين الطروف التي أحاطت بنشأة الرواية العربية ، وتنصل الطاهرة الاولى بالطروف التي أحاطت ظهورالطبقة الوسطى المعربة من ناحمة ، أما الطاهرة الثانية فنتشل في انقطاع الصلة بين متعفينا ، وبين تراثنا العديم ، وفي نفس الوقب عدى كرا حدولون فيه الاستعلال بالتسخصية المصرية والتحرر الغردي ه .

ومن الملاحظات سي به وجاملها من الروالة السنة في مهمر كانت اسملاحًا عن التراث المعديم ، وعلى الرغم من معيرها عن خدما فل الطبعة الوسطى ، قابها لم ترمكن على العصور المسلمية السنعية ، في حص ثعب فعطله التحول من العصص الاقطاعي من الرواية العبية في أورا ، شعبية حائمية ، المرب فصصيا شبيهة بحكامات الشبطار التي رحو بها أدمنا الشبعيي ، والتي مجدعا في الها ليلة وليلة والطاهر بيبرمن وحلى الزبيق المصرى وما اليها م

وادا كما يريد أن بركز البحث في همذه الصفحات القليلة ، مع الاحتفاظ ممهجيئه ومزاياه ، قان الواحد يعتصينا أن سجاوز عن السبيم التعصيلي لانماط الرواية المربية الحديثة ، وأن نفسم العرض في بابين رئيسيين هما : « ما قبل الرواية انصية » * ثم « الرواية الفنية » التي واكبت الوجدان العومي أو الوطبي ، وصايرت ظهور الطبقة الومسطي *

ما قبل الرواية الغثية

واضطر الباحث ، وهو يتلمس بداية الطريق الطويل الذي أدى الى نطور الرواية العربية الحديثة ، الى أن بلاحظ خصائص العكر العربي في مصر منذ أواحر القرن الثامي عشر ، وبرجع السبب في جمود القريحة الأدبية الى استعلال المحتمع على نفسه ، حتى أفاق على وحوب الموارثة بين واقعمه وبين الحضمارة الغربية بحملته الفرنسية على مصر وبعض ثعور الشام ، وهذا الانصال هو الذي حمز الم طهور الرواية التعليمية بهما صدر عن رفاعة رافع الطهطاوي في ، تخليص الابريز ، و ، وقائع

طيعاك و واعد كانت هناك وغية مكبونة للاصطلاح 6 نكتفي بمجرد البقل والواربه ٠ وسارت وروايه البعليمية بعد دنك تسكون فاليا نصب فيه محملف المعارف والعلوم ، وكربها وسامل الايصباح التي يعرب بها المعلمون الطواهر والمعلومات الى أدهان الملاميد ، وكانت في سردها أقرب الى المعالة منها الى العصة بالمصنى الصحيح ٠

والدعب الوارية أول أمرها الى احياه النراث الغديم الدى يتجاوز عصور الجمود والسعف " يتجاوز الحكم المشابي والمبلوكي الى التاريخ العربي الاسلامي منه لجاهلية الى العصر العباسي ، وكان الشبعر أسبق في الاعتماد على هذا الاحياه الذي يعمل ، اكلاسبية الحديدة ، من النثر العلى ، حتى اذا جساء الويلجي ، والاحتلال الانحليري في بواكيره ، ارتكر على من قصصي عربي ، هو المقامة ، ولم يرحل لبطله من مصر الى باريس أو غيرها ، وانما عاد به من العالم الآخر ليوازن بين الماصي المولي وبين الحاصر ، وليواجه صراعا حادا بين طبقتين ، ثم يلجأ الى استقدام عمدة من قلب الريف اني الفاهرة ، ثم يخرج للطله آخر الأمر من الديار المصرية الى فرسما " ولعل حديث عيدي الل هرام من صميم أدب المقامات المفيد بالزخرف والاستطراد والواد المارق والحالية ،

وتتحرل الرواية المحسية ، ميت كانت المواعة في السرد القصصي ، الى السرحة غير الدفيعة التي استمنت المصيمة على وظهور الصبحافة ، والنساع نطاق القراء ، فكانت رواية السبطية والترصية التي الراحدات المحسية على كن شيء آخير ، وهي من هذه الماحية ، روايات أحدات ، وليست روايات سخصيات ، فللوقائم مسكان الصندارة ، والناس فيها فليحيض لا أكبر ولا افل ١٠٠٠ لا راده لهم في الصنهم ولا في محيطهم ، والمروح على الما وفي عمر التعدة ، والمراحظين ، والشرامطلق ، والصعاب حامدة الهذه مجملة لا يكان بنجر ،

والمؤلف يسحب الأعلام الذين يستوعبون خصائص كل مرحلة ، والدين تتسم روانانهم بالمعومات التي ندل على معالم الطريق ، وبعلل ظهور الروانة الباريحية تعليلا احتماعيا ويبين مافيها عن السمات التعليمية ، ومن خصائص النسلية والترفيه ، ومن النابر بالأناظ والنمادح الاورنية ، وانعكاس هذا كله على الساء الروائي في تعديد الافار ، وبسط حلفية الصورة ، مع استعداث بؤرة رومانسية ، وهكدا ، وهو بلحص روابة التسلية والترفيه ووظيفتها بقوله ، ، لم تحاول روابة التسلية واسرفيه أن تواحه الواقع ، ولسكها حاولت الهروب ، اما الى الماضي واما الى بينات أحسية ، وهي لا تعتمد على ادراك العلاقات ، ولا يؤمن بالسبية ، وانما سحصر عهدما في نقديم مجموعة من الأحداث الغربية العجيبة والمسلية ، والما تحصيم الاستانية فيها ليسب الا أداة لنقديم الغرب والمدهش وغير الواقعي ، وليسب معصودة لدانها ونظهر في صورة مثالية موحدة تمثل الحبر الطلق أو الشر المطلق . . .

وبعد أن بدأت الطبقة الوسطى تخوض معاركها الكثيرة المعقدة ضد الاعطاع عر العربي ، ثم ضد الاحتلال العربيي فالانجليري ، رابنا الدعوة الى الاستقلال المرب

بمبكرات والبرائية وافدة فاستغرق الصراع السياسي النشاط الغومي الوطني والطبعي ، وأخدت فكرة و مصر للمصريين ، تعلس عن قوام فلسفي لها يعوم على تعميل المياء وايتسار النطور على التسورة الوطنية والاجتماعية ، ويتكيء على ابرار مقومات الفرد ، ويحدد مسئوليته ٠ ورأى المتقعون ما النهت اليه الثورة العرابية . واحسوا بدر الحرب الني تتداعى اليها قارات لا أمم وشعوب ، فأنكبشوا على أنفسهم، واستوعبتهم الرومانسية التي وجدوا فيها ما يشبه النمرد على العام والمطلق ، في الشخصية وفي السلوك ، وكما كان محمود سسامي البارودي زائد الشمر في حكاية الترات العديم ، فكذلك كان أصحاب الديوان روادا في الاعتصام بالعبائية التي تجفق الوجود العردي في الشعر ، وفي نفس الوقت راينا الشأب محمد حسين هيكل . الذي يطلب العلم في فرنسا ، ويستدعى مشاهد من وطبه ينشيء مايمكن أن يسمى رواية بالمهوم الفني ، فيها ما تتسم به الرومانسية من التحاب مشاهد الطبيعة ، والملاءمة بينهــا وبين المواقف العاطفيــة في العجر أو الغروب ، ويتــأثر ، جأن جاك روسو ، في أن الانسان خير بطبعه ، وأن الطبيعة جميلة بقطرتها ، وتجد شخصية المؤلب تنمكس في أحد شخوص الرواية ، أما موضوعها ، فهو تحرير ازادة الفرد ، بالاعتراف بعقه في اللب ، وكان اختياره لامرأة رنفية هي زيب ، دليلا يؤكد الفكرة الأساسية ، كما يؤكد رائد الاصلاح الاحساعي و فأسم أدي ، في دعوته الى تحرير المرأة • • يتفق الدكتور عبد المحسن بدر مع غيره من الباحين ؛ في أن رواية زينب • يمكن أن تعد المعلم الأول في سعية الوواية الفنية ج

وتامع (لباحث هده الناعوة و الفدائية ، في الربر بة العبية ، وهي التي تحمل المؤلف مجور السرد أو الوفائم أو العلاقات ، وتكسف عن أرمة عاطفية أو فكرية ، وأطلق على هذا النبط اسم الروانة الدانية ، وهو بعط غيرب من الاعتراف والمذكرات والدوميات ، وأن اصطنع اطارا آخر ، وكان بودنا ، وهو يحمل نماذح الرواية الدانية ، أن يخرج من نطاقها الترحية الذائية (أوتو بيوجرافيا) ، فقد رأيناه يسلك في بابها كتاب و الأيام ، للدكتور طه حسين ، ولعل استعمال الدكتور لضمير الفائب ، واحتفاله بتصوير البيئة ، ومنخريته من بعض الشخصيات حملته يتصور أن الكتاب رواية فنية ، مع أنه في واقع أمره ترحية ذائية ترقى الى مستوى الفن الرفيم ، لانها تعبر عن مرقف مؤلفها من الجامدين والمحافظين ، في محمة الشعر الحاهلي ،

ونقد والزر الدارس بين نماذج أربعة نخرج منها كناب «الايام» لكي يتمين النطور الذي هرت به الرواية الذاتية من الوصف في زينب الى ما يشمه التحليل النفسي في ابراهم الكاتب ، ثم الى تكامل بين عناصر الرواية في عودة الروح لتوفيق الحكيم ، ويحمعها كلها حكم واحد ، على الرغم من اختلافها في التفاصيل ، باختلاف أمزجة مؤلفيها ، وهذا الحكم هو ، محاولة التعبير عن حياة الأديب الخاصمة في صورة يظهر فيها الادب وقد دفعه أنه الداني الى عدم التعاطف مع الواقع ، مما يؤدى الى ضياع ملامح الواقع ، مما يؤدى الى ضياع ملامح الواقع أو الهجوم عليه أو الغائه ، وكان من أثر ذلك أيضا فقد الرواية لمحورها ودلالتها في كثير من الأحيان . . .

ويجب الا تنسببنا الروايه الذاتيه الريادة المظبمة التي قام بها عيسي وشحانه عبيد ومحمود تيمود ، ومحمود ظاهر لاشين ، وقد حلل المؤلف آثارهم الروائية ، وكشف عن أصالتهم والصحاب اللقوية التي اعترضت طريقهم ، وبخاصة في المذبلاب بين اخواد الفصيح والحواد العامي ، وبين تأثرهم لنهاذج أوربية ، واحتفالهم بالطريف أو المقد أو غير السوى من الشخصيات، ويحضرنا في هذا المقام داى «بيرنارد لويس» مي كتابه ، أرص المسحرة ، من أن مده الطاهرة تعد امتدادا طبيعيا لعطرة متاصلة في المصربين من عديم ، أذ حاول أن بعض منهج السرد والتشخيص في مصر العرعونية والعربية ألى بواكير النهضة الادبية «

مستقبل الرواية العربية :

وادا كان الدكتور عبد المحسن طه بدر ، قد ساير بعثه الموضوعي في تطور الرواية العربية الحديثة ، فعاول أن يكتشف حيوطها الاولى قبل عام ١٨٧٠ ، فان اجتماع المادة في بده والعمل على تعويمها ، ووضعها في مكامها من التاريخ الأدبي الحديث ، قد جعمه يستشرف المستقبل الذي ليس الا المتدادا للسير على بهج مطروق، وهو تقول ه ٠٠٠ وبعد أن هندا الحباس الماطهي ، أصبح الحيام كتابسا يعود الى الارباط بالواقع وهجارته فهمه ١٠٠٠ولم تحل كبير من الحدولات الروائية التي قدمت في فترة مابعد الحرب المسالمية التائية » من معاولات كبرة بعمد الى تسطيع هذا الواقع حد والأهل كبر في بابر فتحا الروائي بالمرحنة الخاصرة التي تحاول فيها بلادنا أن تعبر عن شخصيفها المستقلة الراسم في الجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، متحررة من المعود التي تشدما الى المصي ، مصرد به في نفس الوقت ومستعيدة منه ، ومتحلصة من عمد النفس التي كنا تشمر يها في موقفنا من المضارة الفربية ، والتي تتبح لأدبائنا تقديم انتاج يتميز بطابعة الحاص، ويتخلص من التبعية ، وبجد مكانه بين الآداب العالمة ،

و حس بدورما نسجل أن مستقبل الدراسات الادبية ، يسير هو الآخر في طريقه المهجى الذي يفيد من نشائج مخلف العلوم كالبعس والاحتماع والمائورات الشعبية ، واذا كنا نجاهد في سبيل تعطيم العصار الثقافي ، كما حطمنا من قبل صروب الحصار الأخرى ، فإن هذا البحث جدير يأن يترجم الى نقاد الغرب ، ومؤرخي الآداب فبه ، ولعل هذا العرض هو أكرم تعية من شبخ جامعي الى شاب جامعي على طريق واحد ،



تطبقر الروايّة الفرنسيّة من بسكراك إلى الرّوايّة الحَديثة

• متوسوعة اونيظرسالين • ترجمة: عطيفة كيالي

معدمية:

لفد بعل التي المالي المراب المالي المراب الروالة المرتب علما المراب المراب المراب المرتب علما المراب المراب المراب المراب المرتب علما المراب المداب المراب المراب

۲۲۹ : من موسوعة Universalis المطلد (۱) من : ۲۲۹ .

تطور الرواية الفرنسية []

واشكال الرواية المسابعة كانت بربيط سعير المحتمعات وبالاسطرانات الساريجية وكما كانت النفيرات تحدث سأبير العبول الاجرى ولا سستما السيتما والتأثيرات المتزايدة للروايات الاجسلة وفي ألوقت نفسه كان يتبير لذى العديد من الروائيين بوغ من الفيق وممد رواية « بوفار وبيكوشية Bouvard et Pécuche. ويكوشية دخليا فيما يسمى با «عصر الشك» اذ كان يبدو من الصعب شبيا فنسئا أن تروى قصة مشوقة تستحق الثقة ،

ا ــ من بلزاك الى زولا آ ــ «الرواية مرآة المجتمع» :

لعد سسى له جنر في عدد الله و و و السور حوارية و السوري سيكر المروح و و و و و السارية المروادي و ميما كانت العوارق التي تحمليا الروادي و فيت مراه العرب الساسع عشر و ومهما كانت العوارق التي تحمليا الروادي و فيت مراه وورد دكرها ايصافى « در بارم » و ووره عام ۱۸۹۸ عدد الى الحياقى و السربية العاطمة » و وصف و لا التي له المربية العاطمة » و وصف و لا التي كان بعشر الرواية بحث في هريمة عام ۱۸۷۰ والاحوان ؛ عوثور Goncourt الداهما البسيا الطبيعة والاستانية اراد في روايية رولا الذي كان بعشر الرواية بحث في الطبيعة والاستانية اراد في روايية روكون ماكار Rougon - Macquart المربية الثانية وال برسم عشرا اجتماعات و ومن عام ۱۸۳۰ حتى عام ۱۸۹۰ تعير المجتمع الفرسي ، وقد انعكس هذا النعير على في

الرواية ، فقد منح بلزاك الرابين دورا هاما لان الدين في زمنه لم يكسن معطما ، ولكن رولا في قصنه « المتنافس La curée » قد اظهر التفكير الربط بالاعمان الكبرى في المدن ، وفي قصة « المال » حملته المسارسة بالبورصة الى ذكر المضاربات العمرية ، ففي قصنه « من احل سيعادة السياء » مناول رولا محططا للاقتصاد لم يستطع طراك أن يشهده : العجارة الصعيرة لحساب المحارن التحرية انكبرى،

وفي هده العثرة المن طراك الى رولا ، على وحاء الحصوص . سبهد في الروابة صعود قوة حديدة هي قوة الشعب . صحيح ال دلك قد ظهر ، في الماص في مرواية الماص في من من الله ، كما شاهد مدينة اربس في رواية المؤسد من المؤسد من المؤسد من المؤسد من المؤسد المن الدى المحدث في العرل المدينة والماسات من المحدث في العرل المدينة والمدينة والمدينة

ب _ ((الأمانة العلمية)) :

لقد فتح طريق واسع أمام الرواية منذ أن أعبرت وصماً موسوعت شاملا للواقع ، ولم يكن عجيما أن الروائيين قد أخذوا ذلك بعين الاعتمار ، أن كل مقدماتهم قد تنعمت نفة هادئة : فالانداع الروائي سمند اللي الرضية فلسفية » بصورة وضعية بشكل واسع ، صحيح أنه كانت لدى طراك رومانسه وصوفية : ألا أن الديناميكية الحيوية لذى زولا تساقص مع تشاؤمية عوستاف فلوبي ، أن المخطط الموسوعي سحد حتى في رواية (بوفار Pécuchet وبيكوشيه Bouvard) مظهرا صاخرا

🗌 تطور الروايسة القرنسبية 📋

و کار کا وریا ، مما یععل می هده ایروایه الدلیل الاول علیی ارمه هیدا الدن ، وس الصحیح اسیا ، ان الثوره انشهیه لدی فیکتور هوم ، کمه هو شأیها فی روایه « حرمیال ، لرولا ، بعده نی ان یکون صراعا بین قو سی تبواحیان ؛ « نصال العمال صد الراسمالیه » ، فهیده انشیوره الشمیل، الشمیل سوی بوع می بعدیم فر بن للمعران میشر بحده المستمیل، ولکیما ادا عدیا الی اورا، ، محتفظی فی دهیا بیده الفروق ، بنین سال ایروائی فد سمك مسلك انهایم الزرج الذی بهیمی علی عشره وبواحیه و کیه میدان احتصاصه ، لیس میما آن یکون مصورا هر به ، او ساردا میره دراه ، او آن پیواری حمد سلسه غیر انفعالیة ، الا ا ا ، میما لیستمی معبومات ، او آن پیواری حمد سلسه غیر انفعالیة ، الا ا ا ، میما لیستمی معبومات ، او آن پیواری حمد عروری،

عمراره المرب من سرحسيم من سسب انعدام وسائل انصالهم به الله و به به حياه الإحراس، وليكوس حرة عام دداد الله ما عدد لدس لالكوس هم انفسهم ضمن اطاره سوى قطاع صفير جدا ""

ان البناء العصصى لمك الروايات ، لعنى صله بنلت الاماية العمية. الله العديد من الاحداث قد عرص عرضا منطقيا ويستنسل باريحى في الوقت بعصة ، أن العودة الى الوراء ، لا يحول ابدا سيلسل الاحداث ابنا بعرض استانها ، وكل مرحية تميل بهدوء بحو المرحية التي بليها ، والتحاصر بعسر بالمامي ، ويهيىء ليمستقيل ، ذلك أن الرس بعشر لمى الروائي عرضا لطريقة الشرح والتوضيح .

والله موجود ، حتى وهو يحتى ، لكي يستمن توجهه تفسره النبولة كل الاحداث ، أنه مؤمن بالجبرية الحتية لانه سطر ألى الحياة وكأنها سلسلة محكمة من الاحداث والمواقف ، أن الروالي ستحل رسالة العالم : أي معرفة أنواقع ، ثم التعريف به عن طريق عرضة ،

ج - هزايا الروائية:

أن الرواية لاعرا كالموسوعة ، وأذا معرضت دروسة من الحناءكان الاهتمام من يطير حطير العالم ، قاله لم لكن للسبي من علسه أولا أن سسائر باهمام العارىء . حتى رولا الدى كان ترعم في ساله التعاريمه انه يرقص الحبكة الروائية لكي يعرض ٥ سرانج من المحتمع ١ و ٥ وسفي بشرية ١ ، حتى رولا هذا كال يحتفظ عمليا بالاعتماد على عوير الاحداث وتصعیدها بشکل برهی تقاری، ، فیل سرات ای رولا دیب الره اید دوم على ساء درامي ، وبعراس صراعه مسيا على معسيات معامر ال ادر مراء بده السراتات عي كاب موسوعات ١٠٠١ له ١ النم التي الله والأرسيس فيه الصعبيرة والبيوث والصراع مين العه ١٠ م ١ و ١١ - ١ - ١ الكبيرة والصرابين على عالم برزاء علم المساوعين ا ۱۰۰ ل حتی لوسیسال البطل وأبعام: دو روياميري Lucien de Rubempré ، ومن راسيسك حتى فريدريث مورو ، ومن دومشيك حتى المسين الله ، في البيش بعد مي علامه او على الاقل يحاول الا يعشل في تحقيقها ، وتاعشار أن الرواب ب كي قصة هدا الصراع بين احلام اشساب والعالم الواقعي القساسي ، فيسي ستطيع أن تنجاوب مع مطلبات الرواية في رمن كان بن أسبان بيه يرعب ف تحقيق أمنيات ثم يخفق في تحقيقها ..

فمن بلواك الى فلوير Flaubert ، دي الاصداء الحريبة سيسم بايفاع مساعم الى أنفام الرواية الدرامية ..ان الرواية درامية لابيا المحال

Déracinés - 「朱」

🔲 تطور الروايسة الفرنسية 🔲

الذي تعتشر فيه مشاعر معادية، مما يحقلها تأخد طابعا تراحيدنا بالمعياس الدى بكون فيه الحياه أفقر من أن تسمح بتحقيق هدف يعيض عن الحاحة أن الرواية تقلد الحياة ، ولكن الحياه بقلد الرواية كما يقول "حول فاليس Jules Wane الذي تحدث عن هذه العدرة في الرواية (اللراكية). فالروائي ، وعو يرسم شخصياته ، يعرض بمادح من سلوك جيل بكاملة. هل هو مراقب ، أو خير دو يصيرة أ

ان هذه مساله معلوطه ، أن الروائي يستوحي من عالمه ، من عصره، ثم يجسم مايستوحيه ، ويبالغ فيه ، ويمنحه طابعا دراميا .

فمن بلواك الى ريلا . يدع الروائي ، وحده أ أحياء الاسماطمير الجديدة لعالم لايوال يتطور . .



* * *

القصة العدد رقم 11 15 توفسر 1964

تطورالقصة الأسبانية العلم على المعلى المعلى

قدسون ما هم الدين بعرفون ان القصة بلغت شاوا بعيدا في الأدب الاسبياني و وأن هذا الشاو الذي بلغته لم يقتصر على الارض الاسبانية وحدها ، بل بعداها الى العالم الكبير الذي ببعدت بالاسمانية ، والذي ببنله هذه الجمهوريات الكثيرة العدد فيما يسمى بامريكا اللابينية ، أي في الامريكيتين الوسطى والجنوبية ، ولمل السبب في هذا الجهل من جانيما ، عو أن عدد من بعرف الاسمانية منا فيمل للفساية ، وأنما بعتبد في معرفتنا بنا لاسمانيا من أدب وبعافة ، على المرحمان الكثيرة التي تجدها في اللمات التي تعرفها كالانجمونة أو العربيسية ، لكن الحقيمة التي بحب أن بعرفها ، وأن تكون وأصحه لكن من يضمف بالاراب المسائلة ، هي أن العهسة الإسبانية فلفت منزلة رفيعة ، وأن هذه القصة الجدائة ، يستنيسا عدد من خسيرة في القرون الاخيرة ،

ومن أبرز هؤلاه القصصين الاستمان رامون دن قالية ــ انيكلان المتوفى في عام ١٩٣٦ ، وقد اشتهر بنصة « شغيفتي اطونيا » ، والارجنبيني لويس يورجيس الدي توفى مند عامين وساحت الفصة المشهوره « المعجرة الحقية » ، والجوائيسالي كاربوس ويلد اوستسمعيا ، مستاحت قصسة « شرف البيت » ، والاورجوائي موارشيو كوبروجا صاحب قصة « الوطن » ، والكوبي لينو بوقاس ، كالعو ، صاحب محدوعة » الفير » القصصية ، والكسيمكي الشاب اربورو سوبو الابارسي مساحب المصنة المالي ، وغيرهم كن ، من اروع القصصيين على الصعيد العالمي ،

وهاك حديمة واقعة ، يعترف بها مؤرخو اسبانيا ونقادها ، وهي أن الادب الاسماني يستمد جدوره من الحضارة العربيسة ، يوم كانت مزدهرة في غرناطة وفرطبة وطليطلة ، فلقد نقل العرب الى الحضارة العسسمالية عن طريق الاندلس في العصور الوسطى ، يوم كانت شمس الحضارة العربية تسطع على العسسالم المعروف باسره ، بينما تغط اوروبا في سبات الجهل والطلمات ، حضارتهم العربية الاصيلة ، بالاضافة الى الحضارات العالمية القديمة ، التي كان لهم شرف حفظها وتهديبها وصقلها وبعلها من الاعربي والعرس والهند والعسين ، لتكون من الحفسارة العربية ، أسس الخضارة العالمية الراهنة وقواعدها ، ولم يعتصر مانقله العرب على العلسسعة والعلم ، واتما معنوا ايصاء اروع العصص العلى من امنال قصص تنيله ودمته ، والسلدباد ، والم ليلة وليلة ، مما كان له ابلع الاثر في النهضة القصصية الحديثة في العالم ، اد تجل واصحا في مجموعات قصصية كثيرة ظهرت في مخلف اللغات الاوروبية وبينها الاسبانية بالطبع م

واقد كان الفونس المسمى بالملك الحكيم ، فى قشتساله ، هو اول من عمل على اقتباس حضارة العرب وثقافتهم ، فقد حشد فى بلاطه ، العلمساء والمعكرين ، يعلون الى اللغة القشتالية ، الكنوز العلمية والادبية من العربية ، وكان هذا الملك هو الذى امر بترجمة قصص كليلة ودمنة « فى عام ١٣٦١ ، ميلادية ، ولم يعضى عامان حتى كان شنيقه دون فريدريك يأمر بترجمة قصصى السندباد ايضا ، ليتبعها بمجموعات قصصية كثرة اخرى »

ومي مطلع العرن الرابع عشر ، ظهر اول قصصي اسسسهاي ، ابتكر القصة الإسبانية الحديدة وخرج بها الى حيز الوجود ، وهو الدون خوان مانيسسويل ، فقد عكف هذا الفنان على القصص القديمة التي قرأها أو صمع بها ، وراح بعيد كنابتها بطريقته المبتكرة ، التي مثلت المرحلة الربادية في تاريخ القصة الإسبانية ، أذ أن مجموعته ، الكونت لوكابور ، كابت المثل الدي احتداء الكثيرون من القصيصين الإسبان طيلة القرون المالية ، وبالرغم من أن مادة قصصه قديمة ، الا أنه أحالها الى حلق جديد ، قلم تعد نباح بلك العقول المجهولة التي لايموف صاحبها أوخالها ، وانما باثت المصور القبية التي يوسمها قبال يجد في تواث الماسي مادته التي يستمد منها تصفه التي تجمع بين العمر والدروس والحكم ، واثني بسلسم القساري، وراها ، تعمقا في فهم الطبيعة الإنسانية ، وقد داع أمر هذا الكناب ، وسرعان ما انتقل الى المناشر ، من احدى قصص مانيوبل ، وعنوانه السيد مسرحيته الساخرة ، ترويش الماشر ، من احدى قصص مانيوبل ، وعنوانه الرجل الذي تزوج أمرأة سيئة الماش » ه

وبانتهاه عصر مانوبل ، يزغ بجر عهد البهضة ، لا في اسبانيا وحدما بل وفي المارة الاوروبية كلها ، وكانت القصة العميرة ، قد تطورت على الصعيد العالمي ، من سرد الاقاسيطي القديمة ، الى التعبير عن رؤى الكاتب وخيسالاته ، فنحن برى الآن موسوعا تتضينه القصة ، يتناوله الكاتب باسلوبه الغريد ، وقدرته على تجديد الرؤى السابقة ، واضغاه ترب قشيب عليها من الاحساس بالجمال ،

ولان مثل بو كاشيو في مجموعة قصصه الخائدة و ديكاميرون و هذه المهسسة في ابطاليا ، ومثلها شسبوسر في مجموعته و قصص كانتربرى و في انجلترا ، فأن مبجويل دى سيرفانتيس و صاحب القصة المسهورة و دون كيشوت و ، هو الدى مثل عصر النهضة في اسبانيا و بقصته هذه وبمجموعة من القصص المسخيرة التي تعتبر الولد المغيني للقصة الاسبانية القصيرة ، صبعها كتابة و روايات نموذجية و و وقد ادرج سيرفانتيس في هسفه المحموعة التي تشرت لأول مرة في عام ١٦١٧ ، انتتي عشرة قصة منفرقة ، لاعلاقة للواحدة منها بالاخرى و وتتناول مواضع شتى و تعرض

بعبوره جديه عبعريه باديها المصطبية بني جعده في مصاف ادباء العائم لمسهورين ولا يعنى هذا على الاطلاق ، ان سيرفائتيس لم يقد من سابقية ومعاصرية ، بل اقاد ميم الكثير مقتبسا عنهم بعض صورهم ، وأسساوبهم المسيز بالمرودة والأبافة ، ولا ربب في ان عبقريته هذه هي التي دعته الى ان يزهو بنفسه في مقدمة مجموعته ، اذ يعول ١٠٠٠ انا اول من يصبح القصص في لفة قشبستاله ، اذ ان معظم القصص اللي تطبع في الاسبانية مترجمة عن اللفات الاجنبية ، بينها هده القصص هي من وصعى ، لم اسرقها من احد ، ولم أعلد فيها احدا فعبقربني ، هي التي ابتكربها ، وقلسي هو الذي ظلم بها الى المباؤه » ،

رسرعان ما استرت هذه القصص وداع امرها وكام سعى سنة ، على صدورها حتى كانت تترجم الى الفرنسية فالانجليزية والالمانية وكان بعضها يتناول قصص المصبوص ، والبعض الآخر من طراز قصص النقد الاجتماعي ، بيمسلما بنتاول البعض التالث الدراسات النفسية ، او المغامرات الخارقة للعسادة ، او هده الدواحي مجتمعة الى بعصها و وهي تجد المثل السامية التي يعمل العن الاسماعي على الوصول اليها ، والتي بحقق بعضها في معظم الحالات ، وهي شمولية الحياة بما فيها من تناقصات ، واضطراب وشماعة وجمال ، ومرج بين الواقعية والمشمالية وقد احس كبار الكتاب الاسبابيين في مختلف عهودهم وعصورهم ، ان في الناه مجتمعهم، المادة الدائمة التي يستطيعون الم يصوعوا فنهم منهما ، وقد مرد من هؤلاء الكتاب من القرين السادس عشر والسام عشر عدد من الشهورين من امتمال ميرزو دي القرين السادس عشر والسام عشر عدد من المشهورين من امتمال ميرزو دي مولينا وسالاس بارابا ديدو ، وماريا هي قراباس اه

وظهر الاتجاء الروماطيقي في النصه مع حبول العرب التاسع عشر ، وتبشل مدا الاتجاء في صور قصصية ، تتباول الاحراء وطرائق السلطوك ، واوسلط المجتمعات - أما الصورة الثانية لهذا الاتجاء ، فقد تشلت في القصص التساريحية المحلية شعرا وبنرا - وبالرغم من أن هذا الطراز من القصص كان عاما في العالم في النصف الاول من القرن التاسع عشر ، الا انه عاش في الابب الاسباني سواء ما كان منه في اسبانيا نفسها أو في أمريكا اللاتينية مدة اطول - فالصبغة المحلية ، هي شكل آخر من اشكال التعردية ، التي تعتبر سمة مميزة من سمات الشعب الاسباني، فلكن مدينة أو بلدة في اسبانيا ، أساطيرها الخاصة بهيا بل ولكل حي من الاحياء ، أو شارع من الشوارع قصصه ورواياته ، وهي المادة التي يستقى منها السكتاب مصادرهم ، ويصوغون منها فنا قصصيا رفيعا -

ويمثل ويكاردو مالما ، كاتب بهو الاشهر في القرن التاسيع عشر ، هذه المدرسة القصصية خبر تمثيل ، فهو في سلسلة قصصه التي اسماها ، تراث بيد ، والتي نشرت في سلستهل القرن العشرين ، يخلق عالما جسسديدا من ماضي بلاده وتاريخها ، وهو في القصص التي يرويها يجعل من ليما ، عاصسمة بيرد ، أو عبرها من المدن المحور الذي تدور حوله هذه القصص ، التي يسردها وكانها وقعت بالامس ، وتكتسب بذلك قصص الماضي البعيد حيوية وجدة ونشاطا -

وادى حلول عصر الواقعية في الأدب الأسباني في نهاية القرن اساسسم عسر ،
الى الدفاعات حيوية ضخمة في الصور الفئية ، وينقسم هسندا العصر ال فترتين ،
الولاهما فهرة الجيل الأول التي بلغت ذروتهسا حوالي عام ١٨٧٠ ، وبالرغم من ان
الرواية الطويلة كانت الصورة الفالبة على هذه الفترة ، الا ان يعضى الادناء ، اكبوا
على القصة القصيرة يمارسون كتابتها وفي مقدمتهم بيدرو الطونيسو دى الاركون ،
الدى اشتهر بعصة التي ذاع صليلها وهي ، القمعة ذات الزوايا الثلاث ، وقد
طلع بيدرو على المالم بمجبوعات ضخمة من الاساطير والقصص الناريجية ، والحكايات
التي تصور الغيوض والسحر والفزع ، مدللا بذلك على تأثره البسسالغ بالقصص

لكن العصة العصيرة لم تحمى المجادها وروائمها في الادب الاستجاني الا في العثرة الثانية ، التي شهدت مولد الحيل الحديد من الكناب في مستجهل العرن العشرين وقد ادي زيادة مجالات النشر للقصة القصيرة في الصحف والمجلات ، الى وجود الحافز الكبير على الموسم في انتاجها ، عظهرت حمهرة من كبار القصصيين في المقامتهم الميليا باردو رازال والانسو فالدسل ولموبولدو الاس وبلاسكو ايبابير وغيرهم كثر و وكان هؤلاه الكناب هم انصار الطبهة في الادب الاسباني وان كان من الواجد المؤلى ، بأن عدا لابحاد الوجودي الذي يرز بصوره حاصد في الادب الشرئين ، لم يجد جذروا عبيقة له في الادب الاسماني إ

فالجمود ، والعرلة والملاحلة العلبة ، والدوم ، وعبر دلك من مطاهر العلبيعة في الادب ، لانتفق مع المراح الاسمان - فالاسمان الاسماني لا يفتقر الى البعد حيدة النافقة والاستشعاف البعيد في صور العلبيعة ومرتبانها ، ولكنه دئما ، يمزج هذه الصور الحامدة ، يشيء من عواطفة المدافقة المنجركة ، و لايرى الكتاب الاسمسيان في الانسان حميفة مطلقة ، او دمية لاحول لها ولا طول ، تتلاعب يهما قوى الاقدار التي لاسيطرة لها عليها ، واتما يرون فيه فردا ، فيه جميع مطاهر الفسمف والمقوة ، وله مراتبه والتصاراته ، وحرية الارادة عند الاسمائي ، تأكيد جديد لعرديته ، وهي جرء لا يتجرا من العقيدة التي تأصلت في نفس كل أسباني رغم الطروف الحياتية السمنة التي عاشها في ظل الديكتاتوريات المتماقبة »

وظهرت تباتد بين التورة في الحقينين الاوليين من القرن العشرين على الواقعية والطبيعية في الادب ، في كل مكان في العالم ، واسعلت هذه التورة الى العصد الاستانية ، فظهر امتال اونامونو وباروجا وفاليه ـ انيكلان ، وهي قصص هؤلاء الكثير منا ينفق مع اذواق عصرنا الحديث الذي نفيشه الآن ، ولم يعد الاستسلوب الادبي ، مجرد وسيلة يعرض فيها الكاتب طبيعته ، بالنسبة الى المكان الذي يعيش فيه ، والرمن الذي يعيش الذي يعيش الإبتكار الذي يستهوى دوق القسارى، ويدعوه الى المتعاوب معه ، وقد تميزت قصصى هذه الفترة ، بالطابع الذائي الفتائي ، ويدعوه الدي مؤكد عصورة عاطفية ، شخصية الكاتب وقواعده المنية ، ولعن هسدا الطابع

تعسه ، هو الذي يخلق التعاوت الكبير بين كاتب وآحر · ولم يعد موضوع القصية وحبكتها هما اللذان يستهويان الفارى، فحسب ، واتما يستهويه ايضا اسبلوب الكاتب ، وطريقته ، وتجاوبه مع احاسيسه وعواطعه ، ذلك التجاوب الذي يدفعه الى اختيار الموضوع الذي يعصل غيره من المواضيع في الانسلجام مع مراجه · واتجاهه واحاسيسه »

في امريكا اللاتينية

ولم تعد القصة الاسبانية ، عبئلة الآن فيبا يكتبه الكتاب الاسبان وحدهم ، وانما انتفل الشطر الاكبر من تشيئها الى الانتسساج القصيصى في جبهوريات امريكا اللاتينية ، ولا ريب في ان الروائع التي صدرت عن الكتاب الامريكيين الاسسبان في هذه الفترة تعتبر من غوالى الدرر في الادب الاسباني في مختلف عهوده وعصوره ، وفي هذا يقول جوزيه مارتي ، الكاتب الكوبي المشهور ١٠٠٠ ، لقد أعطسا اسسباليا لغة عظيمة رائعة ، ولكن ليس في وسعها ال تشسكر أو ان تنذمر ، من انتا لم نكن جديرين بها ،

وكان الاسبانيون الدين ارتحلوا الى العالم الحديد ، ابان المهد الاستعماري ، وذريتهم ، قد خلقوا بي مهاجرهم أدبا حديدا بسير بالاسكار والإسالة ، بالرغم من الحقيقة الواقعة ، وهي انهم ساروا بي ادبهم هدا ، على حطى الادب الاسسباني تفسه ، متأثرين بصوره واتحاماته ، بطر لما يقوم بيهم وبي استابيا من توابط واتصال ، يشمل الافاق السياسية ، والحبائية كليا ، وما كادت هذه البلاد تنهم باستقلالها ، لتغدو جمهوريات قائمة بنفسها ، حتى احد ادبها بمسكس تأثيرات اخرى تختلف كل الاختلاف عن تلك التي كانت تؤثر عليها في الماضي ، والنسابعة عن العلاقات بين اسبانيا ومستعبراتها عبر المحيط الاطلسي ، لكن ظروف النضال السياسي والمسراع العباني تمثل في سببل المجرد ، خلفت اتجاها خاصا في الادب الامريكي الاسسبباني تمثل في وانتمر الانتاج في مجال الرواية والمسرحية والعصة العصيرة على محساولات منعزلة ومتغرقة ، لم يكن لها شائها الكبر ، في بلورة القصية الاجتماعية الطابع التي تمكس احاصيس المحتمع ، وتعمور اوضاعه ، ناقدة ، او ساخرة ، وداعية الى الاصسلاح أو احاسيس المحتمع ، وتعمور اوضاعه ، ناقدة ، او ساخرة ، وداعية الى الاصسلاح أو الدورة الإجماعية الى الاصسلاح أو الدورة الإجماعية الى الاصسلاح أو الدورة الإجماعية .

وسرعان ما ظهرت مجبوعة من الكتاب الموهوبين والمستازين في وقت واحد نقريبا ، في مغتلف الدول الامريكية اللاتينية في مستهل القرن العشرين ، خلقت ثورة جديدة وقوية في ادب المهجر ، ووضعت اسس القصلة والرواية العصريتين وقد تميرت كتاباتهم ، تماما ككتابات اقرائهم في اسباليا في الفترة ذاتها ، بالمبرة الداتية الشموية ، ، ، وكانوا يشتركون رغم ما بينهم من فروق وتباين ، في اتجاه واحد ، وهو البحث عن الفسهم ، ومحاولة تفهمها ، وكان الشغل الشاغل لمظمهم

تحديد معنى امريكا التى ينتمون اليها ، وعهدوا الى خلفائهم بمنابعه هذه الرسامة المندوها على عاتقهم ، وكانت الروائع التى صدرت عنهم فى عالم الشعو وميدان المغال السيامي ، اكثر اصالة وابتكارا ، واقرب الى الخلود من ادبهم القصصى ، ولكن لم تحل نهاية الحرب العالمية الأولى ، حتى طلع جيل جديد فى كتاب الرواية والقصلة العصيرة ، رامن الجيل الذى شهدته الولايات المتحدة الامربكية فى الشمال ، والدى خلني أمثال قولكنر وهمينجواى ، وجعل من هذا الفن الأدبى ، بما فيه من احساس بالمنالية ، وشعور بواقع الحياة ، الطابع الفائب على الادب الاسبائي الامربكي ، كما خلق فيه دوائع تعتبر فى المرتبة الاولى بين القصة القصيرة المسلمة ، ولمل من العرب ان يلاحظ المره ، ان عصر ازدهار القصة والرواية فى الولايات المتحدة وامريكا اللايينية والراب ، قد زامن عهد انحطاطها الى حد كبير فى اوروبا الغربية ،

وبدو ان كتاب امريكا الاسبانية ، قد اخذوا بنصيحة سلمارمينتو ، الاديب التسيل الكبير ، قبل نحو من قرن من الزمن ، عدما خاطب اسلمالهم ، محددا لهم الاسلوب الفنى الذي يجب عليهم ان يتبعوه قائلا ، و القوا بنطرتكم الفاحسلة المدققة على بلدكم وشعبكم ، وادرسوا عادانكم وطلمالمكم ونظمكم ، تبعنوا في النساكل العائمة عبدكم ، واكسوا عن كن دلك ، بعاضة صادفه محبة ، صادرة من اعماق قلوبهم ، وعاكسه ما تحسول فه ، وما يحدث لكم ، وسلميكون ما تكتبونه ، واثما في محتواه ، حتى ولو إحطام في المبلونكم ، لأنه راحر بالمناطقة ، التي تعطى على كل عبب ، ولو كالاحقارالي المقة ، الذي تعطى على كل عبب ، ولو كالاحقارالي المقة ، الذي مسواه اكان حسنا ام سينا ،

وقد الصل مؤلاه الكتاب الماصرون بالعالم وعرفوه وطاف بعضهم الرجاءه والرسا وباحثا ، ثم عادوا الى بلادهم يحملون نتاح تجاربهم ، وتعرة معارفهم ،وحلاصة اقتباساتهم من اداب الآخرين ، ليتطبعوا بذلك كله ، في نظرتهم الى عالمهم ، الدي لايرونه مي خارجه ، كما يراه الاديب الواقعي ، وانسا يقرأونه في قلونهم ، ويجدونه في قرارة تقوسهم - وهم يصطرعون مع حقائق الحياة على عجرها وبجرها ، وحلوها ومرها ، ناحتين عن اصالنهم ، وإطين العسهم بمجتمعاتهم ، وبالارس التي يعيشون عليها ، والشعب الدي بعندون البه - وبكل مايواجهه هذا الشعب من أمراح وأقراح،

ويشترك معظم الكتاب المعاصرين ، رعم ما بينهم من فروق وتباينات ، في خيط منترك واحد ، يبدو واضحا في جميع قصصهم ، وهو المثل الاعلى عنست الاسبان للجمال ، نابعا من جماليتهم ، ومن انسانيتهم ، ومن نظراتهم الصافية الى الحياة ، ولعل همده الطاهرة هي الصورة البارزة الغالبة على الادب الاسسباس الحديث سواه في بلاده الاصلية أو في مهجره ، مع البساطة في المرثبات والحديث عنها حديثا بالفاعن النفس البشرية المرصلة على سجيتها "

و مع النصبة العصيرة التي تعليها قبل بصعة اشهر الى العربية ، وبشريها في هذه المحلة ، للكاتب الجواتيمال ، كارلوس أوسموسيا ، تعيم الدليل على صحة ما اقول ، فعي هذه القصة ، ٠٠ وعنواتها و صرت ملاكا ، يتحدث الكاتب عن رحل متشرد افاق ، احنت السنون والهموم ظهره ، وعرضته متاعب الحياة الآلام العين فكادت تعميها ، وتقوده قدماه بعد سنوات طويلة من العراق والشقاء ، والعذاب ، دون ال يدرى الى البيت الذي تديره زوجته ، والذي تعيش فيه مع أولاها منه ومن عيره ، في حدمة سيده الاقطاعي ، وكان زوجها قد هجرها قبل سنوات طويلة ،

ويلتقى الرجل بروجته بعد هذا الفراق الطويل ، فتعرفه لنوها ، وتسأله ٠٠٠ ، متى حرحت من السجن ياخوان ٠٠٠ ، ٠٠٠ وتبدر مى الحوار الرائع الذى يدور بين الزرجين ، والذى يتباول الحياة مى جواتيمالا ، بكل ما فيها من بساطة وعاقة ، صورة مشرقة من الفن الاسبانى الرفيع ، الذى يصور الواقع تصويرا رائعا ، بكنير مى العاطفة المشسبوبة ، التى تتجسسه مى تلك البوبة من الاجهاش بالبكاء ، بعد ال

واقام الرجل الكعنف النصر في المراعة التي نعس فيها روحته ، واصبح موظفا في فيها تحت اشرافها واداريها ، ونا كان من الطراز الذي نعوم بكن عمل ، ويتدخل في كل شيء ، ويتمي كل مهنة ، دانه صرعان ما اصلح كن باب ، ووصدح كل قفل في موضعه ، وسعر لكل جواد حدونه ، ورمم كل شيء حرب ، واعسى بكل زهرة مهنلة ،

وهكدا تحول هذا الرحل منى عرف السرقة مند مساء ، ومارس القتل والتهب وقطع الطرق في شبه به ، الى انسان وادع ، نجنا حياة هائلة السباخرة من الماضى الذي عاشله ، والذي نسيه الآن ، يعد أن طوب به روحته صفحه الماضى ، وعفرت له ، وحفرته على العمل مناجل ابنته وولدها •

وانتصر الخير على الشي ، وتحول اللص الفائل الى رجل شريف ، ثم بعد يسلب الحدا ماله ، وائما بعمل ويكسب رزقه بمرق جبينه ، وان اتعق وزوجه على ان يقتنص من السيد الاقطاعي الذي يبتز منهما عرقهما وجهدهما ، حفهما الذي لابعترف به ، عن طريق السرقة ،

واصبح خوان مفضل جهده وسهره ، مدير المزرعة ، التي تحدين فيها العسل وبما بعد أن ساد النظام فيها ، وقد مكته خبرته السلمانيقة كلص وفاطع طريق ورئيس عصابة من ادارة العمل يحزم وسياسة مرموسيه ، ومتعهم من السرقة والغش والحديمة ، وتحول خوفهم منه الى ولاه وحب وعباده ، لقوته ورجولته م

وانتقل بعد هذا الى صورة رائعة ، صورة العتاة العاملة ، التى يتعجر جمالها الريان وهى ابنته ، فيطمع فيه السيد الافطاعي ، بوضعه ، السيد المحكم فيها وفي أسرتها ، وتقض هذه الحميقة على خوان مضجعه لا سيما وقد لا حط ان روحته بعمل وسيطا بين السيد وقتاتها ، طمعا في ماله ،

وينهجر عضب اللص التائب * انه لايستطيع فبول هذه الصعه ، فينسور ، وينهال على زوجته يضربها ، ويدمى جسدها بلكماته وبركلاته ، ثم يخلفها وقد تورمت احزاء جسدها *

وتتوالى الايام ، وهو يضربها فى كل يوم ، بيسا تهدده هى بان السيد سيردهم جيها من المزرعة ، اذا لم يدعن لرغباته المشبوبة ، ولكن خوان صامد فى موقفه لايتراجع ولا يلين اذ يرد عليها بقوله ، ، اذا كان الشرف يقوم على اشداه مثل هذا الهار فسأعود الى الطريق اقطعها ، والى الناس اسلبهم ما يعلسكون ، ، ورمضى هذا الرجل ، اللص ، القائل ، قاثلا ، ، هذا هو الحطا فى تعليم الناس معمى الشرف ، لقد سرقت ، هذه حقيقة ، وكنت وغدا ، وكاذبا ، ومنافقا ، وانا لاانكر دلك ، فكل اثم ارتكبته فى الماضى يحز فى نفسى الألم ، ولكنى سأحفظ على شرفى ، وقد قول على ما ششب ، فأنا رجل شرير ، وسبى ، ولكنى سأحفظ على شرفى ، وقد تقولين الى بليد ، ولكننى سأطل على هذه البلاده ، وقد أنتهى نهاية اسوا من البداية الثي كنت فيها ، وعليك ان تدركى اننى سأذبحك والابح ابنتى وأذبح السيد ، قبل ان يلوث شرفى ، ه اننى المنابعة والابح ابنتى وأذبح السيد ، قبل

و تعود زوجته الى ضميرها العالب ٢٠٠٠ فتجهش بالبكاء ، وهي تقول ٢٠٠٠ لقد مات خوان الذي اعراده ، بعد ان تحسمولت الى قديس او علاك ٢٠٠ بورك فيك باخوان ١

قصة في منتهى السماطة ، ومعانيها في منتهى الشموع ، ولكنها تصاغ باسلوب واثم ، متخلة من الشرق هدفا وغاية تسمى اليه ، . . .

هذا هو طراز الادب الاسباني الحديث ١٠٠٠ نصور الطبيعة ، ويصور تصارع العواطف البشرية ، ويسمى للوصول ال غابة ١٠٠٠

انه ادب سينمير بالعواطف المشبونة ، والعهم العبيق للنعس الانسسانية ، ورشاقة الاسلوب ٠٠٠ وهو يصل الى عاياته ، عن طريق الربط بين ما يشغل الانسان ومجالات اهتمامه ، وحبه للحياة ٠٠٠٠

ولعل خير تمريف له هو ما عاله الناقد المعروف فرى لويز دى ليون ٠٠٠٠٠ انه يمثل الجمال الحق ، الدى يقوم على ان يتصرف كل انسان وكل شيء ، وفق طبيعته وهواه »

تونس

الفكر العدد رقم 3 ا ديسمبر 1977

تطور الفصد الحب زائرة القصيرة بقام: عبدالله الربيب بقام: عبدالسوارتيب

وي هذا الحديث لا أعرص لظروف نشآة القهنة القصيرة في الجرائر لانه قد سبق ليى في مناسبات كثيرة أن عرضت بالتعصيل للمؤثرات والعوائيق التي أخرت ظهور هذا اللون من الادب عندنيا الى فتيرة متأخرة بالقياس اليى القصة في العالم العربي ، كيما أنه من تكرار الفول أيضا الحديث عن العواميل الكثيرة السي أسهمت في صعف الثقافة العربية وتأخرها في الحزائير الى بداية هذا العرب فهذا ايضا عرضت ليه بكثير جيدا من التعصيل في كتابي ، القصة القصيرة الجرائرية ، ويطور الشر الجيزائري الحديث ، اذن في كتابي ، القصة المعروفة ،

ومسع هذا فاننى مضطر الى تلحيص بعص مايتصل بالموضوع حتى تربط بين تطور القصة ودين الظروف ، لان وضع الادب فى الجسزائر بوجبه عمام يختلف عن وصعه فى بقية الاقطار العربية نظرا الى أن الجزائس قد ابتليت بالاستعمار قبل غيرها مس الاقطار العربية ، وأن اللغة العربية فيها فعد تعرضت لاضطهاد لا نظير له بالنظر الى بقية البلدان العربية الاخرى .

هذا الوضع الشاذ الذي عرفته الجزائر سياسة وثقافة قد كان لـ أثـره في تأخر ظهور الاشكال الشرية الجديدة مثل القصة والـرواية والمسرحية ، بينما نجد أن الشعر وجهد عناية نسبيها واهتماما سهوا، مهمن قائليه أو متلقيه على حهد سهوا، ه

فــاثا كتا قد وجدنا نماذج من الشعر في العقود الاولى من قرننـــا الحالي •
 فان الفنون الاخرى لم تحظ بذلك سوى في العقد الثالث وما بعده حتى الآن •

ويمكن التمييز بين مراحل مرت بهما القصة القصيرة ••

فالمرحلة الاولى هي مرحلة النشأة ، حتى نهاية العرب العالمية الثانية ، وهي الفترة التي كان الشعب يتلمس طريقه فيها الى المهوض في شتى المجالات بما فيها الادب ، ومن ثم فان القصة أو الاشكال القصصية التي ظهرت فيها كانت أشكالا بدائية في أسلوبها وشكلها وطرائق التعبير فيها ومعالجتها للمضامن التي ارتبطت بالعكر الاصلاحي اساسا ، ونلحظ عناية بالمفال القصصي بالدرجة الاولى ، وشيئا ما بما يمكن أن تطلق عليه الصورة القصصية ،

ويرجع هذا الى الفهم الساذج للقصة ولدورها ومفهومها لدى المنشئين من كتابها ، والى تأثرهم بالتراث في هذا الموضوع ، فطابع التأثر بالمعاومة يبدو واضحا في لغنهم وأساليبهم ، فليس هناك عناية بالحوار من حيث أنه عنصر يعكس رأى الشخصية وفكرها وبساعد على رسم هذه الشخصية ورؤيتها وفهمها للحياة ؛ وان الحوار يابي للنعبير عن أفكار الكاتب وغرضه من كنابة هده القصص ثم أن الشخصية نعسها لا ملامع لها ولا حصوصية تعييزها عن غيرها نظرا الى الاحكام العامة التي يطلبها عليها الكاتب وألى طابع الجمدو والافكار المسبقة عنها فليس لها أبعاد تعطيها سمات معينة تكتشفها من خلال الموقف أو التصوف أو العكره أو البيئة التي تعيش قيها فصلا عن التربيبة والمؤثرات الاحرى التي تسبهم في تكويمها ونفردها وامتيارها الى جانب العكرة التي تفصل بين الخير والشر لدى هنده الشخصية ، فاذا كانت تنتمي الى البيئات الاخرى البيئة الإصلاحية فهي شخصية خيرة أما إذا كانت تنتمي ألى البيئات الاخرى خاصة مثل بيئة رجال الطرق، فهي شخصية شرارة شيطانية، فهذان المحوران خاصة مثل بيئة رجال الطرق، فهي شخصية شرارة شيطانية، فهذان المحوران هما الإساس في هذه القصص وأشباه القصص التي ظهرت في هذه الفترة وهنا الإساس في هذه القصص وأشباه القصص التي ظهرت في هذه الفترة والمباس في هذه القصص وأشباه القصص التي ظهرت في هذه الفترة والمباس في هذه القصص وأشباه القصص التي ظهرت في هذه الفترة والمبارة المبارة المب

وبالطبع فان الكتاب قد ارتبطوا بالحركة الاصلاحية كانسوا يعبرون عمن أفكارها ودعوتها ودهمها للادب والحياة بوجه عام ، لذلك فان القصة المحصرت في هذا المجال ، في الصراع بين المصلحين وخصومهم من الجامدين سواء كانوا من رجال الدين أو من رجال السياسة ،

وهذا الوضع كان له أثره في أن التجارب دارت في هذه الدائرة وأن أحداث القصص ارتبطت بهذا المعهوم ، بلاضافة إلى أنها أحداث معزولة عن الشخصيات فليس هناك ارتباط بين الشخصية وبين الحادثة ومن ثم العدم التطور فيها بصورة وأضعة ،

وهذا العهم للقصة أدى إلى عدم التركيز في الاسلوب من جهة وألى الاطناب من جهة أخرى ، فالكاتب لا يختار لفته أو أسلوبه كما أنه لا يختار الحادثة أو السخصية ، وأنها يكتب كما شاء وكما أتفق له ، طالما مساعدته المغردات والكلبات وطول القصة أو قصرها لا يخضع إلى مقياس فني أو أحساس معين يعبر عنه في لحظة خاصة يختارها من بين اللحطات الكثيرة ويصطفيها من بين الموادث المحتلفة الكثيرة التي تجسد موقفا معينا يتخذه الشخص نجاه الحياة، وإن الكاتب يشاهد واقعة أو يستوحيها من بيئته فيدير حولها حوارا وسردا يشبه الخيال القصصي أو حول حكاية تدور حبول شخصية معينة أو فكرة سيطرت على الكاتب أو منظرا من المناظر أثر في القصاص فينشيء قصة قصيرة بالمعهوم العام لهذا المصطلح أي يراعي ناحية الكم والحجم ولكنه لا يسراعي بالمعهوم العام لهذا المصطلح أي يراعي ناحية الكم والحجم ولكنه لا يسراعي

وكما ذكرت فان الشامين في هذه المرحلة تشابهت وتركرت حول الاصلاح الاجتماعي والديني والاخلاقي "

وان الدين كتبوا هى هذي الشكس السيطين كثيرون بحيث يمكن القول بأن اسماء كثيرة كانت قد ظهرت فى هده المرحلة ولكن بأنى فى مقدمة من غير بصورة واضحة بكابة هذا اللون الادبى بأتى محمد بن العابد الجيلالى ، والسعيد الزاهرى ، الحصاوى هالى ، واحمد رضا حوجو ، وهذا الاخير كان يكتب صوره القصصية فى محلة المنهل الحجازية فى الشيلائينات وبداية الاربعينات »

على أن المرحلة الاولى تعتبر تمهيدا لتطور واضح بعد الحرب العالمية الثانية التي كان لها أثرها في اليقطة الفكرية والسياسية والثقافية فقد أتيع للمثقفين الجزائريين أن يطلعوا على تعاذج من القصة العربية بعد اتصال بالبيتات العربية سواء عن طريق البعتات العلمية او عن طريق الرحلات أو عن طريق الكتب ، ولكن الحصار الثقافي الذي عاشته الثقافة العربية في الحزائر استعر بصورة أقل حدة عن ذي قبل مما أتاح الفرصة للكتاب بأن ينظروا إلى القصمة نظرة مختلفة نسبيا عن نظرتهم اليها فيما بين الحربين ، فلم يعد مفهوم الادب هو الشعر وحده كما كان الامر فيما سبق ولكن بدأ الكتاب ينتبهون الى أن القصة المقسرة لها قيمتها ومكانتها في الادب العربي والعالمي ومن ثم بدأت الدعوة الى كتابتها والاحتفال بها وان بقيت هذه الدعوة محصورة في نطاق ضيق .

ولا شك مى أن الاديب القصاص رضا حوجو كان له العضل فى هذه الدعوة كما كان له العضل فى طوير هذا اللون الادبى فى الجزائر وقد نشر قصصه فى الصحافة الوطبية وان كان بعض هذه القصص فى الحجاز كما أسلعنا القول وقد امتاز هذا الاديب بروح المنان النافد المتمرد وبالثفافة الواسعة وبالاطلاع على الادب العربى والاجبى و ولكنه مع هذا لم يستضع أن يحقق مفهومه وتصوره للقصة العصيرة بالرغم من ادراكه لتقاليدها وحصائصها ومع هذا يبقى رائد القصة الجرائرية لا نريادته ولكن لانتاجه العزير فيها رغم أنه استشهد فى النورة عن عمر لم يتجاوز الجمسين ونحن بلمس تطورا فى هذه المرحلة الثانية التى تمتد حتى البدايات الاولى لثورة نوفمبر 1954م وهذا التطوير يمس الجاب الشكل والمصموني أيصا فمن ناحيه الشكل بلحظ توظيعا جديدا للعة بحيث أصبح الكاتب حاصة عمد حوجو _ يهتم بالتعبير الموحى لا المباشر كما هو شان من سبقه بل وحتى من عاصره "

كذلك مان التركيز على جانب واحد او موقف حاص يحاره الكاتب ويركز عليه ، وان الشخصية الربطت باحادثه نوعا ما ، ومع هذا يقى لدى يعض الكتاب ذلك الانقصال بين الشخصية وبين الحادثه بين الخير وبين الشن فيها ومال تعضيهم الى التركيز في رسم السخصية ووصف الحادثة ولكن يعضهم لم يستطع أن يتحرد من المعهوم القديم لكتابه القصة كما سبق أن ذكرنا فها ذال الكتاب ينظرون الى القصة على أنها حكاية حول شخص أو اكثر تصاع بطريقة نشرية عادية دون اهتمام بالمناصر القليه الاحرى التي تساعد القصاص على خيوط القصة لتصبح وحدة متماسكة في شكلها ومصمونها ،

ويبرز الى جانب رضا حوحو كتاب آخرون بدرجة اقل منه كها وكيفا ، مثل أحمد بن عاشور ، وعبد المجيد الشافعي وزعور ونيس وسعدى حكار وغيرهم، من أسهم في اثراء القصة القصيرة بصورة جلية واضحة ،

وبالرغم من المحاولات الكثيرة لزرع هذا الشكل في الميئة الادبية فانالنتاح الدى نشر في هذه الفترة نعتقد فيه الاصالة والموهبة الا في النادر القليلكما نفتقد فيه الدوافع الفنية في كتابة القصة وان الدافع الاساسى الا ما ندر كان هو الشعور بالفراغ المربع في انتاج القصة ،

ومع هذا قان هؤلاء الكتاب كان لهم العضل في التمهيد بنشر هذا الشكل الادبى في الادب العربي الجزائري المعاصر • كما نبه الاذهان إلى أن هناك فنا

ينبغى أن يستخدم للتعبير عن التجربة الخاصة بالعرد والتجربة العامة المتصلة وبالمجتمع • مما دفع بالكتاب الذين حاؤوا بعدهم للى تجويد اساليبهم وحثهم على متابعة السير بل وساعد على تطور القصة على ايدى الجيل التالى لهم خاصة بعد أن قامت الثورة التحريرية وفجرت الطاقات الإبداعية للشعب في شتى الميادين وأتاحت العرصة للكتاب أن يغيروا من نظرتها إلى الواقع وإلى الحياة •

ويبدو هذا التغيير في ملامح كثيرة ، وهي العترة من السنين تحدثنا عبها كان الكتاب يهتمون بتسجيل الواقع تسجيلا حرفيا اصبح الكاتب في هذه المرحلة يعبر عن الواقع من خلال الحدث والشخصية والاسلوب • ذلك الالثورة اتاحت الكتاب المكاليات ضخبة وتجارب جديدة دفعتهم للبحث عمس الجديد سواء كان اتصل ذلك بالموضوع أو المضمون أو الشكل •

ومن ثم رأينا الكتاب يبحثون عن الموضوعات الجديدة متسل الحسديث عن الاعتراب وعن الهجرة الى أروبا والى فرنسا بالدات، ثم الاهتمام بتأثير الحرب واهوالها في حياة الناس، كما اهتم الكتاب بالحيل الدى لعب دورا بارزا في النضال القومي ، فضلا عن محاكمه الاستعمار العربسي وأذنابه ، الى جانب العناية بالمرأة ودورها في النضال مثل الحديث عن العلاح الذي رفع السلاح من أجل الحرية والعدالة ،

وتغير معهوم البطل ، دسيما كان في الماضي هو الرجل الاصلاحي الدي يدافع عن العقيدة أو يدعو الى النعم وبيد الحرافات أصبح هو الانسان الدي يدافع طروفه ويتعلب على عرائره الابسانية الذي يدب وبكره ويخاف ويطمح، يتجرأ ويتراجع ، باختصار أصبح البطل انسانا يمتزج فيه الخير والشر ويرتبط بالارض والواقع ، كذلك ظهرت أشكال جديدة للقصة القصيرة ، مثل شكل الرسالة وظهر ما يسمى تيار الوعى بالإضافة الى الاساليب الاحرى في كتابة القصة ، وأصبحت وظيفة القصة هي التصوير والايحاء والتعبير بدلا عن الاسلوب الخطابي الذي كان هو الغالب فيما كتب من قصص فيما سبق و دكلمة واحدة حاول الكتاب تحقيق السمات الخاصة بالقصيرة المعروفة ولكن بنسب مختلفة ، وهذا راجع الى تجارب الكتاب واختلاف ثقافاتهم وإساليبهم ،

على أنه ظهر لنا أن في القصة تيار رومانسي وآخر واقعي نتيجة عوامس مختلفة بعصها يتصل بالطروف مختلفة بعصها يتصل بالكاتب وتجاربه ونظرت وبعضها يتصل بالطروف الاجتماعية وبالبيئة العامة ، ثم الاوصاع التي تغيرت بعد قيام الثورة مما أوحد نزعة الى الواقع بعد أن انحسر

التيار الروماسي وبعد أن ارتبط الكتاب بالنضال الوطني من أجل الحريسة والدفاع عن الارض والشرف والكبرياء القومي •

وقد حاول الكتاب اثناء الثورة ان يعكسوا هذا الواقع في انتاجهم القصصي ويصوروا تجاربهم انطلاقا من تجربتهم الخاصة او من تجربة الشعب بوجمه عام وهذا الاتجاء يسجل نقلة هامة في القصة الجرائرية القصيرة وقد استمر هذا الاتجاء بعد الاستقلال •

وقد تطورت أساليب الكتاب في نظرتهم الى الواقع من ناحية وتصويسره من ناحية الحرى وبذلك أوجدوا نوعا من التوازن بين لذات والموضسوع بين الشكل والمضمون عبين الفردية والجماعية في الآن نفسه ،

ويمين المرحلة السابقة كتاب كثيرون مثل الدكتور أبو العيد دودو وعبد الحميد بن هدوقة والطاهر وطار والحميدى خليفه وعثمان سعمدى وحنمى بن عيسى ومحمد خديل ومحمد الصالح الصديق وكاتب هده السطور وغيرهم ممن أسهم بقصص قلبلة في هذا الاتجام •

واذا كنا قد لاحطه أن صاك بعورا في المصص التي طهرت في هذه المرحلة فأن هناك بعض المآخد التي لم تتملص سها عش الاعتمام بالجانب الظاهر في الشخصية الانسانية وقيما ينصل بالثورة ومعطياتها وآثارها المادية والروحية، ولم يهتم بالجانب النفسي للفرد والشعب معا ، فكان الصراع فيها سطحيا لا صراعا يعبر عن ازمة الانسان ومأساته أو انتصاراته وأثرها في أعماق هذا الانسان -

والواقع اننى أريد أن أكرر القول فيما ذكرته عن القصة القصيرة المكتوبة بالفرنسية فقد تحدثت بشىء من التفصيل فى كتابى و القصلة القصيرة ، وناقشت نشأة الادب المكتوب بالعرنسية وناقشت القصايا المتصلة بهذا الموضوع وبينت وأبى فى دور هذا الادب الذى كتب بلغة أجبية عى فنرة معينة وأطهرت نانه أدب مرحلي حاء الوقت ليترك مكانه لادب عربى فتى يعبر عن واقع الشعب وماضيه ومستقبله ،

أما المرحلة الاخيرة فهى التى ظهرت بعد الاستقلال والتى تبتد حتى اليوم، والملاحظة التى نسجلها أن القصة قد أصابها نبوع من الركبود في ببداية الاستقلال لطروف تتصل بالكتاب وبالمجتمع ، ذلك إن الدوافع لكتابة القصة قد ضعفت بالقياس الى عهد الثورة التى فجرت العبواطف والمشاعر وأنبارت

حماس الجميع ، بينما بعد الاستقلال خفت حدة التوثر بعد الانتصار ،

يضاف الى هذا كله ان المجتمع بدأ يتحول من مرحلة الاضطراب الى مرحلة الاستقرار المادى والفكرى بعض الشيء ولكن كان المفروض أن نلمس تطورا في هذه العترة ولكن مع هذا لا نلحط تطورا ملحوطا قبل السبعينات ، فكتاب الثورة هم اولئك الذين استمروا بعد الاستقلال واستفرقتهم ظروف كثيرة لم تترك لهم الوقت الكافي لتجديد انتاجهم وهذا ما يفسر قلة الساذح الجيدة في الستينات خاصة تلك التي ترقى الى المستوى الرفيع في هذا العن الصعب -

على أننا أذا كنا لا تلحط تطورا وأضحا في الشكل فأننا تلحظ بعض التطور في المضمون بالرغم من أن كثيرا من هذه القصص بقيت تجول في دائرة الثورة واحداثها وآثارها ، ولكن مع هذا وجدت بعض النماذج التي تحاول أن تركز على الواقع وتساير الافكار التي انتشرت في الستيمات مثل معالجة الجانب المادي في حياة العرد والعدالة الاحتماعية أو الدعوة إلى الاشتراكية ولكن الموقف لا يمثل تيارا وأضحا في الستيمات وأنها من ارهاصات تشبير إلى أن الكناب أصبحوا السنة تنطق بما يجول في خلد الشعب .

على أننا نسجل مان الانتاج في هذا المفد كان من ماحية الكم يدل على غياب اكثر بهذا اللون من الادب ، كما انه في أحسر الستينات سعا بعض الشبان يمارسون كتابة القصة وأن كان كثير منهم لا يدل الناحه على فهم سليم لمفهومها ويذلك انتشرت الحكايات التي لا تعرمن عن موهمة أو أصالة أو تمكن سواء من ناحية الاسلوب أو المحتوى أو الفهم العميق للواقع وابعاده وأعماقه م

ولكن بداية السبعينات وحتى اليوم يمكن أن نسجل بداية مرحلة أكبر اهتماما بالقصة بعد أن ظهر شباب يمثلون جيلا جديدا ويتمتعون بمواهد أدبية وبحس فتى ملحوظ وهؤلاء يحاولون التجديد سدواء في الموضوع او الشكل أو المضمون ، وحتى في الرؤية والنظرة للواقع .

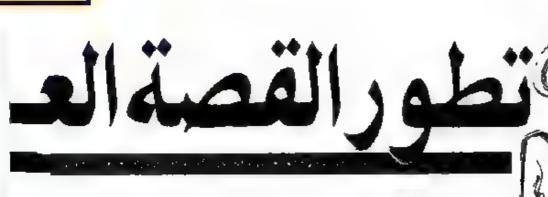
ويمكن أن أذكر بعض الاسماء التي تسبير على الطريق نحو المستقبل مثل: أحمد منور ومصطفى قاسى ، وحرز الله وعمار بن ابوحسن ، والقيد بن عروس وعلاوة على الادرع الشريف وخلاص جيلانى ، وغيرهم من الكتاب الشباب الذين يحاولون التجديد والتحريب ويتمثل هذا لدى البعض في الابتماد عن الطريق المالوفة في السرد القصصى، وعن الحط التطوري في القصة، فيهتم الطريق المدائرية ان صح التعبير ، فهو لا يبدأ من بداية معينة ويتابعه الحدث في تطوره مع الشخصية حتى النهاية وانها يندمج في الحديث ويمنى افكارا

حوله وحول شخصيته فلا يهتم بنبوها حتى النروة ، ولكن يهتم بالايحاءات التي تتكشف من خلال التصوير للبوقف أو النظرة ويستخدم لذلك الازمنة المداحلة ينتقل فيها من زمن الى آخر ويضيء اللحظة أو الفكرة التي يريد الكشف عنها أو أبرازها ،

كدلك مان بعص الشبان يجرب أساوب أو شكل العقرات في القصة بحيث يجزلها الى أفكار أو أجزاء ثم في النهابة يربط بينها بخيط ما ، وربما استعان بالتاريخ باليوم أو بالتعاون الفرعي أبرازا للواقع أو للماساة، وقد أستخدم بعضهم الرمز للافكار برموز مادية يجسد بها أفكارا معينة ، أو برموز تتصل بحياة الشعب وثقافته وتصوره وخياله وأحلامه وآماله بغرض اضعاء الحيويسة على المعالجة والبعد عن المباشرة من جهة وتصوير الموقف بما يناسمه من عوص وراء الطاعر الى الاعماق ،

ويمكن أن نسجل بأن لدى هؤلاء الشمان قناعة أشتراكية يتغاوتون في المعادها وفهمها وتقسيرها ، ويتأرجحون فيها بين الاعتدال وللبالغة التي قد تدفعهم إلى أن يهتموا بالمضمون أكثر من الشكل ، ومع هذا يصعب الحكم على من يمقى في الدرب ومن سبتوقف ولكن الدى نلحطه أن بعضهم يبشر بشيء يمكن أن يتضع مع مرور الرمن ومع التحريب واحاناة والتثقيف المتواصل ، يمكن أن يتضع مع مرور الرمن ومع التحريب واحاناة والتثقيف المتواصل ،

وكم كنت أود أن اعترض إلى الرواية العربية في العرائر حتى تكتمل صورة هذا الحديث ولكن الامر يتطلب بعثا مستقلا لان الرواية في الجزائر باللغة العربية فن حديث يرجع في نشأته إلى السبعينات ولكنني قد تحدثت بشيء من الايحاز عن هذا اللون القصصي في كتابي : تطور النثر الجزائري الحديث ويبقى أن نذكر في نهاية عذه الكلمة بأن الاشكال الادبية الحديثة لم تجد فرصتها الملائمة سوى في الاستقلال ولذلك فان الحكم عليها قد يظلمها ويظلم أصحابها ، ولكن المهم أن الارادة متوفرة وان المواهب موجودة ولكن الفن والادب لا ينبث في لحظة واحدة ولكن يتطور مع الحياة يأخد منها ويعطيها ويستمد نقاء من الانسان ومدى تعبيره عن أشواقه وآلامه وهذا ما يحاول الادب العربي في الجزائر بأن يقوم به حتى يقوم برسالته النبيلة ناعتباره وافدا من رواقد الادب العربي الحديث والمعاصر وبوصفه تعبيرا عنمزاج الفرد والمجتمع ليلتقى في النهاية مع النهر العربي المتدفق خدمة للعروبة والادب العربي م



ميخل الآيال فوق للعرفة لأن الآيال يصحفن الكمون باسيره ولا يختص يحرد هناه

البت ينعطن

■ في معدم لتاريخ الفصة المديه كتب بريان السمى، وهبو من كتّاب القصمة العدية الشهورين في يريطاني، تعرف للفعة العلمة مانها مزح المصرف بالخيال أو اخدم، وينتس المدين من السير رياد حجارة ـ وهو نيس من كتاب القصمة العلمية ولكن رواياته صرفانية

لخيال . اد يعول هجبرد

وعسده أحلَّى في الشلام احتى بعين فليسيرة عن كنه الإمن العاده وطحهون مسائلاً عن ملاحه وعن السط الدرابي اللي قاد يعرق حس برهبه واتارة حادة ع

رايدر هجارد هو الدي كتُب روآية دهي أو عائشة، وهي خلم عرب شهر بميمع من تفاصي والحساء والحال لمدرف وطموحك الاسمال

ودكى ألس جوهسر الارب هو سده حدين أسحس به حدالام الائسان؟ ويهدف في صيافه واهم أكمل وأقتمل يتجاور سابيات الحاصر؟ للائسان؟ ويهدف في صيافه واهم أكمل وأقتمل يتجاور سابيات الحاصر؟ لديكون النفية الملمية لون أدي واسم الانشار وأده هيدة للتعبير لا يسم عباهمها، ومها كالت مسرفة في الحيال ويعيدة هي انواقع ههى سط دراس يتسلح للتعبير هي أفكار عمينة وجديده

لفید کان الحیال بسهد النظرین اصام تقدم العدم، فقبل ان یذهب الاسان للقمر سنقه الحیال، کتب ها رج وبار (رحلة نلقم) وکتب جول قرب عن السفر بنظمر قبل أن يقدم للعقم رسائل السفر عبر الفضاء

دخيال كان دسين من العلم في ترتياد المصدد والعوص الى أعياق البحار واكتشاف المناطق المجهوبة، وسائر الخيال مع أبعد مجم في السياء قبل ان يقرر المعالمة الذائمة احتيالا الوحود كائنات عاقلة في الكواكب و مجرات اسعده

فاخلم الأدبي بيعث عن التأمل والتعكير وتحفر العمياء ملتبغيب واكتشاف المحهول ومتى خشده يكون الأفق صباب ورمانيا فالأحلام ضرورية، والابسان الذي لا يعرف الحلم لا يعش ،

القصص الخباتية والأساطير

في العربين الخامس والسائس الهجري ظهرت كتامات عربية أها ملامح

الاسعورة، وتشه في معض ملاعها قصص الخيال العدمي، مثل قعدة حي بن يعظال لابن طعيل، وهي حكية طفي ثرها العزلان، ويكتشف بنفسه حقائق الكوب عندم يكبر، ويهندي بنفسه ابن وجود حالق للكول وبلاحظ وحه الشبه سبا دس حكاية (طرزان) أو النود الاسفى ـ وهو طفل تسه قردة، ولكن طرزان با يكبر يهتم فقط بسخير الاسود والاقبال الطفودة المسيندين الأشرار، ولا يطهس أسمى مين فتسامسل الكدول او التمكير المسيندين وهذا المارق عد يصمح مؤشر الاعد نعرره عصه الحيال العممي اد نطورت في مردة شرقة

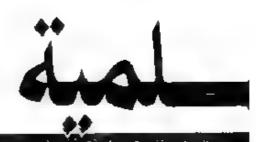
ق تصمص والمد لبنه ولينة وحكايات كثيره عن حيل المخاطب الدي يصد المجال ويطبر جم عن مثل السعال وحي تعالى الدخ الذي يصد الرجال ويطبر جم عن مكه الدن آخر وهي منافعات قد تجد لها شبيها في يعمل المعيم العلمية المنهائية عن اليدرات المفينة في يعلن الحوادة التي تجالب مركبات الفينية في يعلن الكواكب، ولكتب لا تشكل تعطا عدب يدكن السهامة تكنف همة خيال عدمي حديثة

وانكناب العربيو ، يستوجو ، اجهاد تراقه من افيتولوجها الاحريقية مثلاً بروميثوس مدو سرن السير من الآهه يصبح رائد فصاء يسرق من النصيديات في الكواكب النائرة معاولها وأسرارها يعود بها الى الأوص والحقيقة أن العرب في بكرى عدهم في الجاهلية ميثولوجي أو اساطر ديبه ، ولم يكونوا يكتون احتراها كبرا أو توقيرا خاص الأصنام ، ولكن كاله عندهم أبيطاله وشحصيات علمة تاريخية تعرصت سريهها والصاهب طعبالصات والتصحيم فأصبحت شحصيات أسطرية و مثل عمرة من شداد وسعد بي يرن وربوبها وروقه الهامة ، وكان عندهم بودو عن حالم وفقهان وتأمل شرأ

ويجد عند العرب الحكاية والنادرة وأحاديث السمر والخرافة والقعة العربية التي تطورت موحوعاتها في العربية التي تطورت موحوعاتها في المقرد العاشر الهجري لتحكي معامرات شحصية اسطورية غناز باجراء والقطاعة ومضمون القامة وعظي وهادف القي القصمي المحكي والرواني غير المكتوب كان رائجه عند العرب، ولكن القصمي المكتوب كان محكاية الشعوبة لأن البعض تحرج من كتابتها، وظن أب عد يصرف الناس عن شؤون الدين

ويعد انشار الاسلام بين شعوب خبر عربية وسيطرته على أنطار ذاف تشاعبات متترعه ترجمت فصصى ورويات غنافه مثل (كليده ويدمة) التي مرجمها ابر المقعم عن درحة الفارسية لملاصل الهندي، ومثل أمثال ابروب التي صبحت امال ثميان، والعالية ولبلة، وهي حديط متعدد الاصول وكان يخلب على تلف المصصى الشكل المقحمي، وكثرة الاشعار في





السير الشمية مثل قصة بي هلال وهجرتهم، فالرحلات والسعر كانا عنصر مها في ذلك الدن الفني الادي

القامة الحديثة

لغفر مراحل تاريحية طويله لنصل في دخول الاستعبار الي البلاد العربيه ندايه باخمله الفرنسيه هل مصر عام ١٧٩٨م والاحتكناك بالثقباقيات الأوروبية وتعلم لعاتها وإرسال البعوث لنمعاهد الأوروبية والتأثر بأداب نلك الشعوب وثيام حركة ترجمة مشيطة باوقد فطن بعض التعلمين لدير للقمعى في آداب الشعرب الأوروبية، محاوسوا تأليف فصص خريم تستلهم شكاة المقامه وفالبها لتستوهب مصمونا جديده أدس أم أخارلات نات (الساق على الساق) لاحد فارس الشدباق، وبرحم رفاعة النعه عوى ومقامرات ثلياك، من القرسية مدران مسجوع مو اصراقهم الأملاك في وقائم للياك، وحفود الشبخ اختتاري (١٩١٨م) بحياء ألف لهده في كتابه وتجمه المسيعط الآس في نزهه عبسهم المعس، وكان اجمهور القاريء في ثلث الفارة يقبل على ألف بيلة ولينة والمامات وكتب تمسير الاحتلام وتسخير الحان والخوارق، بين اعتبر النعص ال القصمي مفسقة الأخازق، ولم يكن من السهل تحويل الدون الأدبي في نلك الفترة بلاهتمام بالقصص المترجم من العربسية والانكليرية، وكان العصر معرهما في الرومانسية فكانت يدايه ندوق الروايات المترجمة ذات الطابع البرومانين. وقد ترجم الشيخ اللعارطي (ماجدولين) انصرف يمسوان (تحت شلال السريرهـون) ثم حاول الشرّجود تقليد من يترجود تصعبهم والنسج على مواهم، وكتب الشيخ محمد حبده في والأخرام، فغال إن هناك كتبا عممية مبرجمة وكتب (رومانية) ويقعمد (ROMAN) أي الرواية لحيالية. وأنه لا مجد غضاضة في قراءة الروايات الرومانية المترجمة والمسلية النفس وترويح خاطرهم والترجف الأوى شمنت روايات بمزاك وادجار الان ير ويوجين سو وچي تني هوماسان ورويوت ل منتمسون وشارلز

وكان ما يهم القاري، في البلاد المربية تحيل الملاقات الانسائية وخصوصا العلاقة بطرأة والتقيم الأخلاقي، والكاتب اعتبر المصه اعتداد أ لمقاله، وكاتب الفصص الاول دات بروحات وعقية، ولم بجاول الكتاب المرب طرح أنكار فلسفيه أو محاولة استكتاف مستقل الجمارة الانسائية أو مصير الإنسان في علاقته بتطور العلوم وموقفه من الكون من خلال التجارب القصصية الأون

وكنك الصور واصحا من ترجمه العصص العربية الطسفية أو ذات المسمون المتنافيريمي مثل دصوره دوريال حرايء وقعية دارانكشتابي، و «أله الزمان» و دجريرة دكتور موزوء و دكتور جيكل وسنتر عايده، وعم

الاقبال على مشاهمته عندما عرست كافلام سيهائيه ويمي نفورت للقصة في المرس س الرومانية (لى الراقعية . ومن الواقعية من الاسطورة مقدينة ثم من دفيال المدمي، قال القصه العربية ظلب تعالج عضايه الملاقف الإجهاعية والسياسية، وتطورت الى الراقعية والواقعية الاشراقية وليأت الى الرماية، وترست اهتهام كجر خشاكل التحول من المحتمم وليأت المهمية من المهم ورشاكلة .

أن القصة العنمية علم تجد اهميان في البلاد العربية لاب تحتج بل تعاده عمدية من جالب التحالف التحوارجية في عدية من جالب التحالف والتحوارجية في مجتمعات العربية ما والترافق منظمية وجميعة الأثر، كما الاضطي الموسات عون دون النشر الرعي بالتناقفيات من المعدم معمي وقعف الموسات الاستانية، وكان القصة الخبائية العدمية في البلاد العربية بعدود عن أصابع الدام إلواحدة

بياية القعية العصية

يذكر اسمى عاصميف إلى كتابه على المصر اللغييء أن أول مجة العصص التيال العلمي ظهرت في الولايات التحدد عام ١٩٩٧٦، وكان المعها وحكايات محشقة وفي عام ١٩٧٨ صدرت بجلة (طائر القضاء) التي أسرت به

ويرى بريان الدس أن أول قصة للحيال العلمي بطعني الحديث هي قصة (مرانكشتايي) التي نشرت هم ١٩٣١م كتبتها ماري شعبي روجة الشاهر البريطاني للعروف، وهي قصة غيمه عن علم يجمع أشلاء جثث طوي ويصح منها كانها سحم وبعد الديشجه بالكهرمة تلم فيه الحياة ثم يطلب من العام ان يصبع له روجه وعنده يردهن العالم يطارده المسح عمر القارف، وهي حافله بمنافشات فلسعية بين الاكاديمير عن علاقه المحديق بحافله

وقد عتبر بعض مؤرخي قصص خيال العلمي ان تتاب درحلات جالغر ي بلاد العيالقة والانزام؛ من خيال العلمي ، وكان الكاتب جوناتان مويعت قد مثره عام ١٨٢١م

رقي عام ۱۸۷۳م مشر الأذيب البريطاني حمويل بنار وزريدوبه (EREWHON) وهي قصة يرد بها على نظرية داروين وأشاعه، وجيه بكشتق السطل عبدما خياليا سكانه أنوياء وأصحاء يعتملون على عضائهم ولا يستخدمون الألات لاب سوف تستمد البشر ويقومون يرعايه الصحاء منهم ليكونو حكها، وهي عبدى لناقشات المتعين في وقف المصر

ويعبيد يربيع قراء من وازياسون: جاءب قصص (ه ۾ وينز) التي 🗅

واسع الأنشار ومهما كانت مسرقة ويعيدة عن الواقع فهي صاحد للتعيير عن أفكار عميقة وجديدة

القحبة الجنبية

اون ادبي

 ◄ تكهيب باكتشادات علميه باهره واحتمدت بمنجرات العلم وال حمث في تتابيع تشاؤم من فدره الانسان على السيطره على القوى الني بطلقهه من عفاها وحنبإل ندبير خضاوة ببيبا عجر البشراعن بوظيف المعرقة

وسلاحظ في النفعاء الثناق من الدراد التاسم خشر استحدام القعه العلمية لرصف (يونوية) أي عالم حيان تهند فكره اقتصاديه أر سياسية أو مدهية وبوظهها كوسينة ايصاح لتجنيم أفكار الأراهاء وهده الوظيفه ما

إدوارد بيلامي ـ كاتب أمركي هاش بين ١٨٥٠ و ١٨٩٨ كتب نصة بثبيه وفائمها حكايه نغل الكهماء عن رحل أصابه أرثى مزمن فاستمأث بمسوم مصاطبين حمله يتم من ۱۸۸۷ وحتى عام ۲۰۹۱م، وعتدمه مسيمظ أخط يصف عالم الغذ

بيودور هرزيكا أديب بمساوي كتب فصة عن مجتمع خيطي يعوم في ذلب خربتها ويبني مجمعا يتنوم على المساراه والعدالمه الاجتهاعيه وإخربة أسهاه

ربنع موريس كتب رونية اسمهما وأحبار من لا مكان) صدرت عام ١٨٨٠م تحدر من تعاظم دور النقود ورأس بذال وتنجد القيم الاقطاعية في شكل فيتسم رزاعي منطلق عل فاته، يصعب الوصول اليه

فتفث القصيص لخيالية كالس شديده الالتزام حتى اعتبرها معض النقاد بجره مقالات سناسبة والديولوحية لطحف الناحية الفنية فيها وارتفاع تبرة

قصص اليوتوبيا

يتهم لبعض القصة

بتشجيع تهرب س

ولكنها أداه مهمه

للاحتجاج على الواقع

العلمية

وقد صافع الفرسيون في حقني القصه العلمية الخالجة كتابات المهم عميصة المعنوي معهم كلتاسأت فكريلأ سريترق الأكتشافات رجز عقدامه (١٨٧١م)، وقيه برقع صمع المغالبوه والعيماروخ والكائبود في عمه الناكاريونوجي ودهتم لأبرينون برسم صورة لجمع السنائيل الدي علد من الفاقة والحرمان وتفيي ابه الدولة حاحدث الم طنع

الركتيب جيرار هي بوطال (يوقوبية) اصهاف داور سباه في ١٩٥٨ م، وهي حلم سيرياني غريب، وفي (حريره أدم) كتب عن امرأه أليه لسمه هاراني تنني وترقمين فتسحر الشباب، وفي أوبرا يحكليات هومإن، يقدم أوضاخ رفضات الناس الأنيين

وحمى آرثر كزنان درين الكائب البريطاني نخترع نسحصيه شرلوك هواز كتب قصبة من الحيال العلمي هي والعبال المفعودة عن قوم لا تصبيهم الشيحوحة ابداء أما جون مرد فهو في الأدب الفرسي عثل هـ ج وياز ق الأدب الأتكليري في مجال ارتياد أماق القصة العصية

جول فيرن

بدأ جود فرد حباته كائنا مسرحيا ثم اتجه ابي القصص الخيائية فلقي محماحة كبير ، كتب ورحمة الى حيوف الأرص، في عام ١٨٦٤م ويعدها البحلة الى الفصرا واعشرون ألف فوسنح تحت البخرا و اأبو الهول إل حقون اخليدة - ويمير اسطال جول فيرن بأنهم ثاقمون على الخضارة اللديق ووإفضون للحروف الاستعارية، وهم ، مثل الكابس بيعو بطل دعشرون الف فرسح تحث سطح البحره أصهير بحيبة أمل في سجزات اخممتره الصاعية

وسمد ملامح الخيال العلمي منتشره في تنايه أعيال كتاب عديدين في تلك الفتره وحاقله برؤى اخراهت جديدة وسلخة تسخدم في حروب السنتبل وكان ذلك فبل اخرب العاميه لاولي وكانب الماطيد معروفه

ولكن المطاشرات والعازات السامه والأسمحه الاشعاعية كانت أل حيال الكتاب، وكتب أليرت روبيد، عن خرب الكهربائية (١٨٨٧م) والحرب في القرن العشرين، وتبأ بالكثير من دخترعات والأسلحة الحديثة

هدرج ويغر

عبر أن المسلامح المبرة لقصص التيال العلمي م تكمل إلا على يد الكاتب (هـ ج. ويس الدي وبدي كنت في عام ١٨٦٦ وهو ابن بستان، علم بقسمه نتميم واشتغل بالتدريس، وكتاباته اكتسب شعبة حتى أن الأبيسوف هري جيمس هتأد، وكتب إليه، ابراقو ، براقو ، وياثره ابقي اتحى احتراما لعبقر يتك اء

ولد ألف ويمر ١٢٠ كتاب، ورواية وألة الزمان، هي واتعة وياز من دون مارع، وفيها خلاصة خلومه للحياة وتأثره بنظرية أينشين عن السيبة م واعتباره الرمن بعده رابعه معرص وطراك النكبولوجيه أعطب الالساك أداة المحركة في البعد الزمني فيسامر على الماضي ثم يتمدم الى انستميل ببري مصبر الحضنارة الميشرية وعو يعودعن رحلته حربنا متعيص الكس يعلدان شهاد أفوق خضارة وتبايثهاء وهو يعصر قلوبنا أسي عشما بصف إطباق الظلمة الأمنية على عائمًا، وقبل الهارة سهد دروة الانفسام الطبقي في العالم معد ان تحول العيال أي كاثمات يعطيها الصوف ولا تعيل صوم التبار لأتهم يعملون في معامل تحت الارص فهم جنس (التوريوك) أما السادة فهم حس (الألوا) الله صدر كالاطفال الحمين الظهر الدين مخطفهم سورلوك وبأكنونهم الخلام ملا مقاومه

وكالما أأله الرمان؛ مثل معطف جرجوب المتي حرجت منه القصه المصدرة، كانت الشودج الذي أوحى لمكتَّاب الذين جاءوا يعد ويعره وحدس دنستين وهن يكون كايوجه غيما ام علي أليقا؟ ا

وكل و بضيوبار تنضمي افكاراً عميقة، وجزيرة الذكنور موروي، عني عليب بجاءل رؤخ غفل الرهداع اخبوانات، حرب الكواكب الق أوحت بالمديد من الفصص والحكيات والأقلام السينائية عن معارك القصاء ثم صارت مشروعا حقيف بيته الاداره الاميركية في عهد المحتر ويعافرا

رويار به تصمي تصبرة لا نقل عمقا واتقاتا عن قصصه الطويله مده والرجل اللكي صنع للمجزات وواليزك ودحكايه من المصر

وقد جمع ويلز في قصصه يون علم البرات

برقدره فالهه على الرصف والتمير

ـ. قدرة على تبسيط وشرح طسائل والنظريات العسمية العويضة - ادرالا حميق نتائج الاكتشافات الطعهه

ـ فهم بمغيات المجتمع في عصره وبقده

بعد اخرب العطم الاولى حاز ويلز الشهر، وسنافر على أميركا، وقاس البرئيس روزفلت لم سافر الى الأتحاد السوفياني وقابل متالين، ودعا الى حكومه عطيه، وساهم في صياحه وثبهه حقوق الانسان. وكان وبلز دائم الشكوي من أن الثناد في فصره يسيثون فهم قصصه

مولي هـ , ج , ويلمر قي عام ١٩٤٦ بعد ان عاصر مدمير مدينتي هيروشيم وشحازاكي بالشابل الذرية، وكلا قد تكهن في معلس رواياته بقبلة هائلة تبيد البشر، ولكنه م يشهد وصول الأنساد الى العمر - وكان قد تبيأ به. ومعظم فصعب تحولت الى اقتلام - وأبي عام ١٩٣٨ أعدت روايته وحوب الكواكب، لتندع كتمثيلية اداعية الها بدأت اذاعتهما بصنوب الممثل أورسود ويلز في أميركنا سيب قرعنا بين الجمهور وحالة من السنيريا واصطرب خطه (cas) الى وقف افاعتها، وشعر زيم اله رسالته وصدت الجمهور، فالخضارة الاتسانية لي سيال مع الرَّس، والهاية الفاجعة ليسب بعيدة، وبند ويأز عام احتراع الديناميث ومات مع طهور القبلة

الدربه فكانت رزيته للتنزيخ تحمل مدور الخوف من الكارثة

حورج اوروس

المئر جورج أورويق بوبلز، وبيس كان وبعر اشتراك كان أوروبل قليل الثفه في منظم الشمولية وفضته دفورجه اخيوانات؛ بيها منجرية لادعه من فكمره العساراة النبخة وحكم الصفوه وفولته المشهوره ياكل اخيرانات في المررعمة منصارية ولكن بعضها يتمتع بطحاواة اكثر من غيره اء دحمت القادوس السيمسي، ولكن قصة أورويل الاكثر شهرة هي (١٩٨٤) التي كتبهه في عام ١٩٤٨ وهو مريض بدات الرقه - رند حتمل في عام ١٩٨٤ بروايه أوروينء وتسامل المعلقون هل تحققت بينوءته، فالنكسولوجيا متحدم الان فقمع الشعوب والتجسيل عليها وعبس عميل مع فلأفراد أرزويل صور مجتمعا دكتاتوريا بحكمه الفرد، وبي كل دار تلفريون منقل الاخبار والأوامر من اككومة للمواطنين، ولكه ينقل ليضا اخبار الواطين المسلطات وشعاره (الاح الاكبر أل كل مكان وهو يراك ماليا) وانشعارات السطام خنيد فعفت الكفيات عكس مماهاء تقول للعوقة ضعفء الحمل قوة ـ السلام في الحرب والحرب في السلام ـ اخرية في العبوداة والرفاء ل الرشوة

في السيسيا وجدت روايه أورويل مجاحه وعرصت في أناده كمستسل بتعريون، ووجد النس ويه أصداء بما يجدث في أقطار عديدة

أوروبل مثل ويلاء كالأمن حيل الأدباء الدين جديتهم محرات العبم سدعوة أن عسمه حديده والتحلير من البالمة في الأعتراد عن الصناعة

كتاب اخرون

ونكن هماك عليه دخلو عبال الكتابة الادبية، وتنم روامات خول العلنى اشتغلاف من فنسفه العفوم الطبيعية، أيرزهم الكاتف اللاميركي طوض والروسي الأصل مسحق هاصيموت، بالاصافة أي كَيْكِية من العلياء البرطاليان والأمركين منهم فرماد هويلء والجاسبان اهالمينء وأربور كلارك كم توجد مخه من العمياء في الأتحاد السوفياتي بكتبون قصصاً غنميه جيله منهم يفريموك

ولد استحق عاصيموف ل هام ١٩٢٠ ، وهو مستاد بلكيمياء الحيوية ل حاممة بوسطن، وقد بنع عدد الكتب التي بشرها بعدد مسوات عمره، ويسمى موسمسان القصبة العلمة، وتصعبه تعلمد على حقائق علمية وحبكه طريته وهي تطرح قصنيا للجتمع للصناعي المتقدم

أما ارثور كلارك فهو هالم بريطاني في العلك، ويرأس الحمعيه العلكية في لندن؛ اشهر بسينارير فيلم وأرديسا الفضاءو، وهو يطوح في قصصه أنكاره الملسعية ويمميل ال اعادة صباعة الأساطير الأعريقية في قوالب

وص كتاب فصص أخيال العممي الذين يجب الاعتوقب عندهم كلبب سابل نويس، أو سي إس لويس (C.S.Lewis) ، وهو أتدب بريطاني الرمن في جامعي كمبردج وأوكسمورده مطنه زرانسوم استناد في عمم العمات يساقر لاكتشاف اخياة في كركب داريخ اراهم روباته للثلاثية للمسروفية باسم والبرحله أن فالاكتاليدراء، وهنو لا يهم بالتصافييل التكانولوجية، حيث يسافر نطله رانسوم في الرياح في صندوق، ولكن للهم في قصص تويس اخوار الطسمي الذي بدوريان والبيوم البطن وبين الروح المساحية التي تسكن المربح الديلاء وروايات بويس تؤكد ايرانه الديني وتمرج التصوف بالحيال العلسي

آما في تصمر روبرت منالاس لامبركي فهو يجسم غالم داوراه الطبيعة،

فالعرد لا يعوث، ولكم يستب جنده كيا يسبد، قعصاته. وفي هذا أثر هكرة تناميخ الأروح في اللهائات الأسهوية

ويصيف هبلاين الى دولات طلابس اخسلبه خط بنعوبيا ساحما متصلا

وقد انتشرت المصص العدمية احبالته لي الدول الاشم الله . واستهر لي يوسد. ئايسلاف بم نوف (مولاريس)، وفي شكوملودك جورف سنداناء وغرف السويقية .. هنزي سارتنسون (مؤلف ١١٢ باتاء)

ولي الولايات متحده بروت كاتبات موهوبات بافس راي براديري ومنهن جورفين صاكمشول وياميلا رزأين وكيث وقدم. واورسولا جوين (مؤلفة داليد اليسرى مظلام) وأنحبلا كارثر (مؤلفة والة الرغم

مستقبل قصة اخيال العلمى

ريا يكون مستقس القصة الخيالية العدمية في المبيم والتنفربون والصوب الرثيم، ومع كل اكتشاف علمي يسم المجال للمصص العدمة الخياليه شل فاتلجة الأحياء وأشعة ليزر والنصوير الهوموعراس وقد أسرف راي براهبري الكنائب الاسيركي في حيك القصص والروابات عن الأطباق اصطائرة والرحال الأليس والسفر عبر الزمان وعوام المجرات ذاب الأبعاد مكنبرة والعفول الالكتروبيه وامكانياتهال وحروب الببطس والعقاقبر

و بعصص العليه الألبالية يعكن بصيفها الى نوعين

موع يعتمد عني وصف تكتولوجيا جديده، ويروي قصبه عاديه، ونكى مجسل مسرحها الفضاء الخارجي أراعك مربريا بعاده، وهي في جرهرها تكون حكايه عالوهم، عثلا بربيم (إي، تي) عين كاش جاء من كوك أخر في فين فاش القبر فلم يسكن قابدة الكاثر؛ المضائي من العوده الى كوكم ويعوم طفل طاعداته عزز غيرية البرييس والقصوليان حبي يسكن س العوده ان ديارد وهو لا يُصنف من بعيمه الطعل الدي حين حيرانا متوحثا هرف من السرك و من حديثه خيرا ... ربندر (إي اي) اعتمد على الخدع السيسيائية، فهو أسمنا فيلم للاطفال، وقد مجح في أورويا وأميرك وم يصافف البالا في البلاد العربية كإغيرف من اقطار العالم الثالث. يوضاك قضض تصنف بأعبارها من الحيال العنبي عن معامرات رحل بويس كوي يطارد تصوصا مرفوة تاج منكه باريخ أوخفه حاكم أورانوس، وهي معامرات هادبه يمكن نفل احداثها الى ملكان والزماد طألوبين من دود ادر تفقد شبئًا من حمكتها. وواضح إن كتاب هله النوعيه من القصص أنيا يكبون حكايات بولبسية مافعة عتارون ها ارمنة واماكن غير عاصة لالإثارة عقط، ولا صله هاما-قيال العدمي

وهماك تصمص احرى تعتمله على صيغة الخيال العلمي لطرح مصابيا فلسقية بو للتحدير من ممو اتجاهات معينه في الراقع الراهن واستشرائها في المستقبل، وهي مدلك تخنق مواقف تجرعدية تصلح بياذج لأزمات الحضارة الأسائيهء والقصص الخيالية العلمية أثبنع مجاها بنجيب شملت قصص الخوارق وماء الطبيعه فتطرح فصايا مينافيريتيه

ويتهم المص القصمة الخيالية العدمية بمشجيع الحروب مي الواقع، ونكى كل الأدب بجاول تجاور السواقسع، والقصسة العامية أداة الهمسة للاحتجاج عن النوائم کي تي قصص هـ ج وينز وجنورج اورويل، ومصاميتها السياسية وزمورها وأصحاء وهي ليست هرويا بال ألواقع بل أدوات للتعليق هليه وعلى احتمالاته أيعب

وسنوف نظل قصنة الخبال العثمي بغلل على مشارف بمستقبل ولعهد الشروعات الغد وتمشر بالمنتقبل الأفصل 🗖

جمال عبد اللك لاتب من السونان. له مزهات في النقد كأنبي والسياب التولية وكتاب باللبة الأقبرية صدر في سبي عاد الماا بعنوال البعد الرابع

وحمرت له خمس محمودات من اقعض اقعبيرة، وطيرت له النام الوميه للشراق عام ١٩٨١ مجموعه مِنْ قَصِيمِ اطْهِالْ الطمي تحت عنوان وخر كتأب صدر لد في عام ١٩٥٧

هو ۱۰ استرائيجيد في المصر البري

45- No 17 November 1988 ANJAGIO

الكويت

البيان الكويتية العدد رقم 371 1 يونيو 2001

الأسلى الشيسة الشيالية المثال النية المثال النية المثال النية المثال النية المثال النية المثال النية المثال ال

الدكتور: طاهر بادئجكي

تعد القصة القصيرة من أقدم وأكثرها حداثة، ورغم دخول هذا المصطلح الاسب عصال المعدي واليومي في نهاية القرن المناسع عسسر إلا أنه مسازالت هناك صعوبة في التوصل إلى تعريف مقدق له، وقد عرف النفاد في تلك الفترة القصة القصيرة بأنها المحاحهم على مفهوم الحداثة وإصرارهم على أنها موجودة في والحاضر جعل تعريفهم لها والحاضر جعل تعريفهم لها والمعا فضفاضا لاطائل منه.

ولئل كدا نفر مأن مفهوم القصة القصيرة بالبعلى الحديث هو من نتاح القرن التاسع عشر فإننا في الوقت داته لاندان نقس أيضنا بأن كنشابة تعادرة وقبر ءتها قبيمة قندم الدهن وإن كسانب الموادر المتناقلة بين الأصيدقياء والعيارف تمتلك بعض كمسائض بقصة القصيرة والحكيا الشبعدة والقصيص الخرافية ومشاهد المناهباة المسرحية والقبصائد القصيصية التي تحتلف في شكلها الشحري مثل «حكيات كانترسي» سكاتب «تشبوسير» أو «ديكامييرون» للكاتب بوكاشاييق ثملك كالصائص تشبه إلى حدكنير القصائص الموجودة في لقصة القصيرة لكبه في الوقت داته تختلف عنها بحيث يمكن أن نطلق عليها أي اسم اخبر سوي اسمها

وئن اعتبرنا نائانيين هورثون ويدغار آلان بو من أعظم مبدعى لقصة القصيرة الحديثة فإن كالا منهما لم يقدم على استخدام هد للصطلح قطين طل يعد بعسه محرد

ك تب حكايات، وإن المسورون عن ترويج المسهوم الصديث للمصة لقصيرة هو براندر ماثيور ك تب القصة القصيرة والاستاد في حامعة كولومبيا في نيويورك

بشر ماتبور آراءه حول القصة القصيرة عام 1884 ثم قام بمراحعتها وتعديلها خلال السنوات التالية حتى مهرت عام 1901 في كتاب له بعنوان افلسفة القصة القصيرة» وقد لاقت أراؤه رواحا كسيارا وبدأت المواقف تحاه القصة القصيرة تتعير حتى أصبح من المكن اعتبار العقدين الأخيرين من القرل التاسع عشر أول فترة اردهار للقصة القصيرة في

كر مائيور هدون رئيسان ولهما القصيرة ليست مجرد قصة تتسم بالعصير وإنما هي نوع حداد ومحد ما مرازواية أو الاشكال مستقل بالقارنة مع الرواية أو الاشكال من إيراد ما قاله حرفيه الان فوله فد سيتردد صداه في الصفحات التالية من هذا البحث، يقون ماثيور في

«إن العصة العصيرة الحقيقية شيء آخر، إنها أكثر من مجرد قصة قصيرة، وهي تختلف عن الرواية بشكل رئيس في وحدة الانطباع، وهي ذات وحدة -إذا توخينا الدقة - تفتقر البها الرواية.. إن القصة تتعامل مع شخصية واحدة، وحدث واحد، عاطفة موحدة أو سلسلة من العواطف وبدها موقف واحد.

القصة الفصيرة هي الانطباع الموحد المكتمل القائم بذاته، بينما تنقسم الرواية -بحكم الضرورة - إلى سلسلة من الأحداث المتشعبة. وإذا فانعصة القصبرة تمثلك مالا يمكن لغيرها أن يمتلكه، ألا وهو الشمولية أو ما سماه إدغار ألان بو بوحدة النأتير أو الانطباع» (١).

اما الهدف الثاني لماثيور فهو إعلانه عن تفوق القصة الأمريكية الفصيرة على على طيرتها الانكليزية، وبناء على رأنه فإن أدب الأمريكين هو القصص القصيرة ذلك أن الإنكليز عير قادرين على كتابة قصص قصيرة جيدة بسمد عمر نهم بعطيمه في محل بسمد عمر نهم بعطيمه في محل المنازة إلى بعضيرة على الشمارة إلى معطيمة والمن وضع نطرية الأن بو ويعده أول من وضع نطرية الهنارة إلى الهنارة المنازة المنا

والسائمة الشائية و معظم آرائه من الراسة تقدمة كان يدعار ألان بو قد كتبها عام 1642 عن كتاب نائسس هو ثورن الحكايات تروى مسرتين و فيها وصف الحكاية بأنها الاسر قصصي قصير تستغرق قراءته من نصف ساعة إلى ساعة أو ساعتين ويركز أيصاعتى مهارة الكاتب الفئة ويركز أيصاعتى مهارة الكاتب الفئة الأولى (الكلمة الأولى) للقصة دون أن يسمح دارتكاب أية هفوة بقول بو «إن لم تهدف الجملة الأولى إلى إبرار هدا الدائير فقد أحفق الكاتب في خطوته الدائير فقد أحفق الكاتب في خطوته

إن خصائص «الحكاية» بتي قام بو توضيعها وقام بعدة ماثيون بتوسيعها

وتفديمها عني شكر نظرته للقصبة القصييرة طلب كمناهى دوال إن بطرا عليهاأى تعيير وشهده فبره التسسعيدت من القبرن للاضي مناقبشيات حيون القصية القصبيرة وأصبيح الرأي العنام السبائد بأن منا يميز القصة القصيرة عن الأشكال القصصية الأخرى هو طولها (بحدث يكمن قسراءتها في جلسة واحدة) وكنذلك الإحساس بوجندة البناء والتركيب بحيث يساهم كل جانب فيها في خدمة الهدف الأساسي، وهو خلق التأثير وكدليل على عصريتها فإنها تركز على الحوانب الحيوية التي عالما ما يتم طمسها أو تحاهلها في الروانة بسبيب الطبيعية المادية والشاملة لها، تلك بحوب التي يمك التقاطها ولويشكل عاس لكنها تترك في دهن القارئ الطبرعا قوي دائما و في هذا المجال كتب مشمستير أتو را عام 906 نفور

«إن ما بشدنا الى القصص ليس هو شكلها وإنما كونها علامة على حس حقيقي بالأمور العبابرة البسيطة مما يحول الوجود إلى انطباع أو فكرة واهمة بحيث لاتبقى لدينا رغبية في أي شيء نهائي بمكن أن سدوم بعصصد تلك الإحداث» (٢)

ولا ربب أنه كسان هناك بقساد عبار صنوا هذا الرأى حبول القنصبة لقصيرة وبينوا أنه يمكن أن يكون بلعديد من الروايات « وحدة الانطباع -أو التأثير، كما أن القول بأنه بمكن قراءة القصة القصيرة في جلسة واحدة إنما هو قلون علامض إدمن

المكن أيضا قراءة رواية في جلس واحدة، وهذا يعتمد على قدرة القارئ، ويحب ألا نتجاهل هنا صحة هذه الاعتبر أصدت، فقى انستين العشير الأخيرة من القرن التاسع عشر سأ برو <u>ئينون پڏيت مسرون من طون</u> مرواية عنهن من المكن أن يكون هذات فصنه فصبيرة طويلة «محتلفية على سبعل المثال عن «الرواية القصيرة» فإذا كان دلك ممكنا فكم هو الطول مثوقع للقصة القصيرة

الايوحد في الحقيقة إحامات شافية

على هذذ الأساشة والناكلوب يعتمم على لقصله بفساؤا فصوالها واقصارها بنوقيف راعني وحيده لأنطب ح ه . 1. ه و عنی نخصه م نساء درشاقصت مقصيرة حسب طولها، ضهرت بعص ي، ويدات باكتسباب معان ب أبيل أو خلاج مشهد Sketch ا ، فصبر وفي معض الأحيان قوما لكثه يفشقر إلى لجبكه التي توحد اجبراء القصبة القصيرة، وكدلك مصطلح الأقتصوصية Nouvelle التي تقع في مئتصف الطريق بين انقصة القصيرة والرواية وإذا ننظرت إلى أغلب القصيص القصيرة في القرن التاسع عشس وجدنا أمها تتراوح بين العي وتسبعة الاف كلمة، ورغم أربعه القصة القصيرة أصبح أكثر تعقبدا في القرن التالي (العشرين) طت آراء بو وماثيو سائدة إلى نهاية القرن التاسع عشن حتى إن ها س كانيم قيم في كتابه «القصة الفصيرة المكتوبة بالعه الإيكليزية» عرضا شاملا لحميم

الأشكان القصبيرة للفن القصيصي وخرج ستيحته معادها لي قصبه القصيرة في نفرل لناسبه عسر كانت مختلفة عن صبروت ديات تعصيصني

إن ماثيوز الدي أعطى في مقالته التفدية حبول القنصية القصييرة عام 1884 السيبادة بلا متريكيين ويستح يلطف من السريطانيين لعندم تمكيهم من اللحاق بانتيارات الصايئة يغير رأية عبام 1901 عبد دراسيكة لأعيميال شيطينع وسيتفسسون ويعترف بأن الدريطانيين رمما كنانوا ستناصرين، لكنهم بدؤوا باللصاق يمن سجقهم بسرعة، ويقدم دراسة موضوعية لتطور هذا العن في البلدان الأحسري مدينا أن الترايد في الاهتمام بالفصة خلال القرن التناسم عشير أضحى ظاهرة عبالمية فعي الشلاشيبات منه بشرت قصص قنصبرة افرا كل عل فرنسا وروسعا وتعاقترة مركلة ومع انتشار انقصص المترجمة إلى الإيكلييزية ، جعل كتاب هذين البلدين يؤثرون تأثيرا كسيبرا في القنصة القصيرة في أمريكا وتريطانيا، وفي الشمانينات أضحي موباسان أحد للراجع الهامة لهذا القن وأنضع إليه بعد ستوات تشبكو ف، ويمكن معرفة -مدى تاثيرهم من خلان دراسة نظروف الخاصة التي أحاطت بتطور فن لقصبة القبصيرة في بريطانيا وأمريكا خلال انقرن التاسع عشر

 القصة القصيرة والسوق الأدبية في إنكلترا في القرن التاسع

لقد كانت التقاليد الأدلية السائدة

في تشيير الأدب القينصينصي في بريطانيا خبلال القبسم الأعظم من القرن التاسع عشر تقصى أن تكورر الرواية ذات أجرًاء ثلاثة، ولذَّلك راحت تعرف بالثلاثية، وكان على الكاتب الذي يرعب في كسب قوته من كتابة لأدب القصيصي مجيير(على العمل وفق شيروط دور النشير التي كبائت تعصل الروايات الطويلة، والتي كالت تباع بجنيه وسبعة وحمسين بنس للرواية، وهذا ما شكل مانعا اقتصاديه للعسديد من القسراء الذين لم يكن بمقدورهم دقع هذا المبلع لشراء روايه مما حملهم على الأشتراك بماكنان عرف بيد بمكتبات الأعدرة، والتي > ١٠ ك قبها لمدة عام واحد ينكف أعل من المسع الذي يدفع لشراء رواية ثلاثيه الأحراء (3) وبعد فترة الاحراء بثلاثه

مى حكم الم الحديد الياع بثلاثين بنسا ،سحة فاري

على الحصول على تسحة من الرواية الذي يقتصلها بدلا من اللجوء إلى استُعارِتها من الكتبات، ومما لاريب فيه أن التصوء إلى طبعة التسخية الواحدة در أرباحا أكثر على الدشس وعدا وسيلة لكسب مال أكثر بالنسبة إلى الكاتب، ورغم صدو ه في د . ء واحد قإل فكرة الرواية بقيد لي حد ما مرتبطة بفكرة الأجرّاء البلاية من حيث الصول، وعليه الترم أغلب لئدت بالشكل المتعارف عليه لأعمانهم، ولم يصاولوا اللجوء إنى أشكال جديدة خصوصا فيما بتعنق بطول الرواية وقيضيلا عن دلك كيان الكتياب الذين يستعبون إلى الشبهرة لايجدون نکو ن مججه

ومسرة احسرى نرى أن السسوق التجارية ، لا الاعتمار ت الأدبية ، هي التي دفسعت عسددا من الكتساب السريطانيين لكتسابة هذا النوع من العصص في فلح الدورية كانت تعيل إلى نشر أعداد خاصة في فترة أعياد المبلاد تتدسب مع حصوصية فيه الأجواء التي تجتمع فيها الأسرة وتلتف حول موقد النار لتقرأ وتسمع قصصا مثيره وتتابع أحداثا عير عدية ، وفي رسالة بعث بها ديكبر إلى السيدة كاسكال بطلب منها المساهمة في عدد خاص من محلته المعروفة بسم مكلمات لاهل المررية المحروفة بسمع مكلمات لاهل المررية المحروفة

بمناسبة عبد الميلاد و كتب Words

وشدن الان على وشك إصدار العدد بمترار إعيد البيلاد واظن أنك قادرة على السُّحةُ أمه بعضمة فيه واقترح أن طاق على أنذاً العثد سلما منزليا و حصيه بناك عن مجموعة من القصص القصيرة ترويها أسرة تحلس حول الموقدة

من المثير للاهتمام أن استحدام ديكنز لمصطلع «القصيص القصيرة» عدم 1852 يقترب كثيرا من المعلى الحديث لهذه التسمية ويبدو أنه كان يستطيع استحدام مصطلح «حكايات» الذي تقسحم هي الدوريات والمحالات وتروى لمجموعة حول موقد الدر ترتبط موضوعيا مالاطر العام لهذه المحالات، والايمكن اعتدره مكتملة بذانها ومستقله عن مناح هذه الدريات وفكرتها ويبدو أن مراد و مشور كان محقا في قوله بأن

ضالتهم في القصة القصيرة، لدلك عمدوا إلى كتابة لروايات الطويلة، وهكذا قبإن قبواعد دور النشر وشروطها والعوامن الافتصادية أحبرت الكتاب على سنوك طريق الرواية الطويلة والعروف عن محاونة كتابة القصص القصيرة

وعلى الرغم من أن مجلة بلاك وود التي تأسست عام ١٨١٧ كانت تنشير حكايات مكتملة فإن هذه الحكايات كانت بشكل عام على شكل ذكريات أو مغامرات عاطفية تفتقر إلى حس الوحدة العنية التي كأن يطالب بها إرغار آلان مو ولقد تحجت هذه المحمة في إثنات أن القصلة القصيرة كانت ملائمة جدا لتناون المواضيع الحيالية و لخارقة للطبيعة، ولنس من قبيل المنالعة القول بأن أفصل محموعه قصص قصيرة عرفتها بريطانيا حتى منتصف القرن بناسل عبيقر كالهد تت ألف بشكل ربيد في من ف شش الأشباح التي تنصوى تحتها قصص السيدة كاسكانء والكانب الشبهين بشبارلز دبكنز وشيريدان وحايمس هوك والكاتب ععروف والترسكوت.

لقد اعتمدت قصص الشياح والقصص الخدرقة للطبيعة على التقاليد القديمة، وعلى القصص المنعيية، وهذا ما جدب إليها الكتاب البريطانيين أحد وحدة التأثير والتي غدت في عسرهلة الاحقاة من أهم حصائص لقصة القصيرة فقد بدأ الكتاب يهتمون مها ويركزون عبها عدد رغبتهم في كتابة قصص من هذا النوع إن أردوا لقصصيهم هذه أن

القصة القصيرة بالنسبة إنى الكباب التريطانيين، كانت إلى حد كبير ثانوية عبد المقبارية بأعبم الهم السارزة في كتابة الروايات، والايوجد حتى نهاية القرن التاسع عشار تقريب واليوال بريطانيون كثيارون ب<u>نفضو</u> تقصصهم القصيرة من الناحية المادية أو أقاموا عليها شهرنهم

أما في فرنسا وأمريكا حيث كانت القصص تكتب وتنشس بالتطام من ثلاثينات القبرن التاسيع عشير، وما تلاها، قلم یکن هدان اعتماد علی مندأ الأجراء الثلاثه لقصيصهم، وبذلك فإن الالتبزام الغنى يطول متحدد لعتمل مكتوب لم يكن أيصا موجودا، يصاف إلى ذلك أن الموضوع أو الفكرة يمكن أن يتكشفا من خلال الصول لذي يراه لكانت متاسينا و ١٠٠٠ و عافي بشکل کیٹر میا مر بطابد

القصص العصيره في نهاية القرن الناسع عشر في بريطانيا:

كان لانتشار القصبة القصيرة في بريطانيا في أواخير السمعينات من القرن التاسع عشر عدة أسباب يرجع بعضيها إلى الامكانات التنصارية الجنيدة التي بتحم عن د سنس وحداث محبلات و وربات سهيتم بإشباع رعبة هذا الجيل في القراءة -التفتصرة أو المدادة، ويرجع لعصلها إلى نتيجة نشر ترجمات لكتاب فرنسيين، وخاصة الكتب الشهس موياسان عام 1880 ، ويرجع بعصها الأخسر إلى طهدور كمانيني قدصمة

متميرين، أحدهما في اسكتلسا وهو روبيرت ستيفنسون، والاحركان روديارد كيبسغ الدي كان يعيش أنذاك في الهند الرارحية تحت الحكم الإمكليسزي. وفي عسام 1890 وتحت تأثير كل هذه العوامل مجتمعة. اشتد الطلب على القصص تقصيرة وراحت تطهر في دوريات مرموقة مثل مجلة «الأكاديِّميــة» ومـحنة «الأدب» وفي المحلات الأسبوعية الرائجة مثل محلة «الكتاب الأصنفي» The yellow Book ومنجلة «السنشراند» The Strand التي قامت بنشر مغامرات شيرلوك هولل على صفحاتها، والتي أكسبت الكاتب كونان دوييل الشهرة الواسعة وعدت أكبر نجاح تحفقه الغصبة العصيرة على لاستوى الشعبي

لقد أصفى دوييل على القصبة التوليسية ملامح صاصبة باعطائه شباراه والعرفي فأو المراسمات شيخصية مميلاه لأعاف تقعمان الشكل القصير والمحاد للقصبة لاستيعاب التفاصيل العديدة لتحريمه وطريقة أكثشافها والدلالة عليها، ولقد قدم ج هاويلر إلى القصة القصيرة أسلوبا مشابها يدل على براعة إذ توجه حياله إلى تأمل ما يخبئه المستقس بالإبسان الذي تحاور حدود الأرص، ومن قبصص مثل قصبة «المحم» ابتكن ويلن فعلي قصص الحيان العلمي التي أصبحت من أشهر الأشكال الأدبية في القرن العشرين وبقيت أفكار الأمور الحارقة للطبيعة رائجة تماما كمه كابت، وابتاقلت إلى طور جاديد من قصص الرعب النقسى التي كتبها سيتنف سون، لكن النجاح الفني

والتحاري تحقق عندما تشبرت في بريطانيا قصص روديارد كيبلنع عن بحياة في الهند

سبع أهمية روديارد كيبلنغ بصعته كاتب قصة قصيرة من حراء توسيعه محال القصبة القصيرة في القرن العشرين، ولئن لم يتحقق طموحه في كتابة رواية باجحة قإنه اشتهر من خلان القصص القصيرة والقصائد التي كتبها، فهو مايران الشحصبية البارزة الوجيدة التي اكتسبت شهرة واسعة من كتابة القصة القصيرة في الأدب الإمكليسرى الحسديث وإن أتواع القصص القصيرة التي كتبها في بداية مهنته كنت محكومة بالقدار الذي أفسحته له الحريدة التي كان بعمل سها في الهند فقي البداية كانت قصصه الأتزيد على ألفي كلمة، وبعد بنك بعترة تصاعدت إلى خمسة الإقدكيه ويعجد عبودته إلى لندن عبام 1989 وو تسلسية وثمانين) أخد الداشيرون و محدرون يتقيلون كل شيء يكتبه ودلنا لشعبينه ولكرالم تتجاور قصصه أثني عشر الف كلمة ومقيت معه تلك السمة التي تمير بها، ألا وهي الإيجار في الكتابة، حنى نهاية حياته

وكنان العنصر الهنام الأخر في نحاح كيبلنغ هو اتحاذه الموضوعات الغريبة مادة لقصصته، فلقد فتح أمام عامة القراء البريطانيين عالم لهند البريطانية بحياتها الاحتماعية وحنودها ومهندسيها وموطفيها المديين، وتحاول قصصه استكشاف تبك المجمع عمات من الناس الذين يعيشون على هامش المجتمع الفيكتوري والدين كان معطمهم من

سبوذيه أو من صحايا الطبقة الأرستقراطية انتي تتمسك بمظاهر الوقار الاحتماعي

إن ما يجعل كيبلينغ مضطفا عن كتاب القصلة الذين سينقبوه مثل هورئون ويو وستيفيسون كان سعيه إلى تطوير مقدرته الغنية ككاتب فصنص قصيره ومجاويته لمستمره لتجريب أشكان وصيع مختلفة متنقلأ بين الشكل القديم الدي يعشم على أسلوب سرد الحكايات العربية ومعن قصص الحيوانات والقصص المحارية الرمازية والبن الأساليب القصصية المعقدة التي يستخدمها في قصصه التي كتبها فيما بعد، كما في قصته السياسيدة مناثو سنته Bathuost التي مشرِّثُ عام 1904 والتي حعلت تقلاتها السردية اعفاحئة وحبكتها الفامضة الفصية بفصيرة تتعرص لديدن عطيم عى الشكل إلم وسيتطع صبحه أي من الدين سبقود، وإن الطبيعة التجريبية لهده القصبة أطهرت بعض الأسابيب القصصية الحديثة والمعاصرة التي كبان من المسروري تطويرها ولئن كانت الفكرة الحديثة للقصة القصيرة مترتبطة بنفس العبوامل الثي أنشجت المرسمة الانطباعيية في الرسم وآلة التصوير السريعة فإن من المنطقي منا الأدعاء بأن كيبلنغ هو أول من خطا بالقصبة القصيرة خطوة حاسمة إلى الأمام بحق السيثما

وهي الوقت الذي تابع فيه كيبلنع كتابة القصص بأسلوبه ابخاص المين حصل تطور آخر في القصة القصيرة له تأثير كبير في العرن العشرين فلقد ازدرى أتباع المدرسة الجمالية كيبلنع

لفطاطته ومو ققه الإمدريالية وراحوا يتجهون إلى فرنسا كمصدر بالإلهام وبالأشكال الأدبية الجديدة وحاصة بين أتباع المدرسة الطبيعية الذين كان مشهم بلراك وفلوسيسسر ورولا وموبسان، ومن هؤلاء الكتاء المختلفين بعضيهم عن البعض الأجر استعاع اتباع المدرسنة المسالينة تطوير أسلوب خناص لقنصنصنهم القصيرة يمتار بالكفاض في الحدة حتى يغدو في يعض الأحيان سطحيا. وبطايع قصصى ينتقل بين اللامبالاة المدروسة والموصوعية المحققة بشكل بارغ، كما أنهم كانوا يميلون إبي بيد الأمور الحارقة للصبيعة أو الغريب كمادة لموضوعاتهم والي تعبانة بدلا من ذلك بالأشبياء المادية في الحيد يتصوير اللحظة العادرة والتقلب و المزاج الحزين والمراج المنجيم مراسه حسدهاقیمانٹ الا ب ر ج سيجوف وإن قصه الساراء bers للكائب مريرت كير يكثيري محسسة هذا البوع من القسمين براقعيتها الدقيقة وقبولها حقيقه أن

حباة الكثيرين من الناس سعرون إلى بهانه مجنبومة ويئن تعوفت فصبه «الحدِّس إلى الوطن البكاتب جسورج مور عليها برغم احتقاطها بالعديد من من ي قصبة «الجمرات» في به تقدم عكرة الحرز وكأنها قدر لاب منه في مكان محدد وثقافة محننه الاوهو أيرلندا التي يحكمها القساوسة، والتي استطاع ابن بندہ حایمس جو پس قیمہ بعد معالحة موضوعها بشكل لاينسى في قصته الشهيرة أهاني دبان 1914 وفي خاتمة المطاف يمكننا القور إن القصة القصيرة موجة في بحر الأدب وعبدوان لنشبكل أدسي مس مجموعة اشكال تهدف رغم اختلاف كتابها وتبوع مواصيع كتاباتهم وطريقة بعالجتهم الي رصد صور لحناة ويطميلها ويصوير مستقيل _ قوقيصيرها لا

ى بشكل عشوائي وإنما هو عملية مروسية وصيرورية تحددها فكرة النص والرؤية التي يطرحها الكاتب

(١) انظر المرجم المشار إليه.

(2) انظر كتابه بعنوان تشارلز ديكنز (1906) ص85

(3) ونتيجة لذلك ازدهرت هذه المكتبات وانتشارت في أنحاء البلاد وزاد عدد المشتركين فيها، وارتبطت مصلحة دور النشس ارتباطا ونبعه بدوق هذه الكتبيات والقبيم الأخلاقية والاجتماعية التي ترضيها

المجلة الجديدة العدد رقم 11 1 توفمبر 1938

تطور القصة

من المعتدات التائمة أن كل هان يحضع لما يقال عن الشاهر أنه يولد و لا يصبع . ولمكن هذا الاعتقاد اصطدم بالثقافة الحديثة فأنزلته من فاعدته الى الارض مثلا ديموقر اطبا جديدا يقول و الصناعة للفنان أهم من ولادته و . فنحن نميش الآن في زمن اشتكت فيه العنون : في التمثيل امتزج المسرح بالتصوير . وفي الموسيق توشك ان تنجع تجرة التمبير عن الآنفام بالآلوان . ومن هنا صعب على الفنان ان يعيش مقتصرا على موهت في فنه بل لابد أه أن يلم بقية الفنون . ثم هو مواجه لجيش كبير من زملائه ، لهم في كل يوم انتاج جديد . لامدوحة له أن يعيظ نه وإلا اصبح مناحرا وهو ال صل سبحد عند محولا من فان الامقياس لفته إلا ذوقه الشخصي ومومت في صابع يموره علم عمد الأطراف يسهل انقامه بالقرين . وليست الموهبة الشخصية أنه عنصن فيه

كدلك الحال في النصة .. سوار الطوعة أو النصيرة أو المسرحة ــ والذي يحفز تعلوو النصة انها أصحت ــ هصل مروعها ــ الأداة الوحيدة التي تنمثل فيهما أذواتي الحماهير وميولهم الأدية. ومير هما احبطت بتزاحم الانعرف غية الفنون. ووصلت عنعتل صراع عقلبات جمارة في ميدانها الى مستوى راق. ووصحت فيه حقائل كثيرة اصحت أربط الفصة واصطلح على قيمتها فاكتسبت صفة القوانين

فالقصصى الحديث بواجه صعابا عديدة لم يعرفها زميله فيها معنى. لأنه إن اكتنى بموضته خرج انتاجه فحاً خشنا. وانتصر عليه يسهولة قصصى الاموضة له، ولكنه يحبط بمجموعة القوانين التي طال مرانه فيها

والنوع الأحير هو الدى يزحم السوق الاولى في الوقت الحاصر . فتجد في معظم القصص أن الفكرة غير عويصة والمشكلة غير حيوبة ولكن الآداء محبوكا والطريقة بارعة . وهذا وحده هو ما يعطى القصة فيمتها (والقصة المسرحية الحديثة في فرنسا مثل واصح على ذلك) .

وقد توطعت الصناعة في القصة لدوجة أن الأدبار الذين يقرأون الناشرين يكتمون بالاطلاع على الصفحات الأولى وبلحات بسيطة فيها بعدها ليحكوا عما اداكانت القصة صالحة للمشر أم لا . ومقياسهم الوحيد وجود الاثار التي لانتركها إلا بد متمرنة . وقد تختي على بد تقصر على موهنها

ولا بنأى الوقوف على محوعة القوامين التي تربط الفصة مالرجوع الى مؤلف واحد مهما كان بارما في مه . فقد المقضى دور اختصار فرد واحد لفن كامل . ورالت قيمة المحبودات المعردية لانها بطيئة وحل محلها بوع من النعاون وتوجيه القوى . فقد كان على الناحت فها معنى أن يقوم بالتجربة العلمية وحده . وقد نفى حياته في المغطوات الاولى ، ولكنه الآن يمنال بجهودات المساعدين الكثيرين فتقسع امامه فرصة النحاح ويحقق الفرد الواحدما كان بمحز عنه جيل مأكله عراس نشامه انظروف فالبحث الدنى الآن محبود حامات لا أفراد .

كدلك الحال في الفصة فقد اصبحت في سيرها ستمد على الحامات لا الآفراد . واسمحلت المواهب المردية . فادا هر . فرر عرر بحدال المؤلمين الأقدمين أرع من ملائهم الحديثين . فيس بعاصر ما من يقارب شكسير أو دسوفسكي أو هرات مع أن افضا العلى اكثر افساعا ووسائط النحت اسهل سالا وقد حلمت لما الحروب مشاكل وعقد لابها يقطا . ولكسا ادا جعلنا مقياس المفارة محصول الحامة وجدما أن الفي القصصي في المصر الحديث قد ملغ درجة من الانقان والآحاطة لم نعرف العصور السابقة

يحق حتى



إبداع العدد رقم 8 1 أغسطس 1984

تطورات جديدة في القصه القصه القصية

د. فاطمة موسى

ربحا كانت انقصة القصيرة في النحة العربية ، هي أكثر الأشكال الأدبية التي استعرفاها من العرب في وقت باكر من هذا القرن شعبية ، وأكثرها تطورا ، إنها الشكل الأكثر ملاحمة الاقتفاء اثبار التعبيرات ، سبواه كسانت: تغييرات أدبيسة أو اجتماعية ، لأن من يحاولون كتابيها يبنون تطاعا عربيةا من محارسي الكتابة ، ولقد شهدت العصة القصيره في السبعينيات تغيرات مسموسة واضحة في المرؤية ، والمراج والتكتبك ويستطيع أي باقد اجتماعي أن يجد المادة الملائمة الكافية للتدليل عن التعزق الاجتماعي والاغتراب الواسع الانتشار

وكبنال على ذلك ، صوف أدرس هنا ، مجموعة بشربها في الشناء الماضى في القاهرة ، دار نشر جديدة ، مخصصت في نشر الأدب الطليعي (1) . وتضم المجموعة غاذج من كتابات أحد عشر كاتبا ، جيمهم كتاب بلقصة القميرة ، كاتوا قد نشروا هده انقصص في السيعينيات (1) ، وقد قام باختيار قصص المجموعة ، وكتب المقدمة ، إدرار الحراط ، وهو كاتب يتمتع بحساسية وإدراك عظيمين . والكتاب الذين يقدمهم يكادون جيما أن يكووا في أوائل الثلاثييات من المعمر ، ويهدر أنهم جيما قد ابتعدوا عن تراث الواقعية وتضاليده التي أرساها تيمور ، ومحموظ وحقى وإدريس ومن سيقهم . وفي أحماهم شيء من النشابه أو الإرتباطات مع بعض المتعيض المتعين المصيد التي كتبها يوسف الشاروي وإدوار الحراط في الحمينيات ، شيء من التشار عام بأنها «سيريالية» ، حيث أنها كنات قد وصعت بشكر عام بأنها «سيريالية» ، حيث أنها كنات قد وصعت بشكر عام بأنها «سيريالية» ، حيث أنها كنات قد

ستخدمت من والمات زياء أكثر ها كان شائما في تقاليد الراهبة الاشتراكية السائدة . ويرفض الخراط أي تصبير اجتماعي الاعمال هؤ لاء الكتاب . وهو يعتقد بأن ظهور حسامية جديدة في المقى و قبلا يشير إلى تحول مفاجىء في المزاج الإبداعي لليعمر . ومع دفك فإن علينة أن تعترف بأن الظاهرة فلا لا تكون تبحة لتلك اسفيرات . ومها كانت العلاقات بين الانشطة تبر الأدبية والانشطة عبر الأدبية في مرحلة معية ، وبنى الانشطة من للشروع بقدر كاف أن تدرس البرؤ ية الجماعية هؤ لاء من للشروع بقدر كاف أن تدرس البرؤ ية الجماعية هؤ لاء

تبدر بعض القصص كأنها أحلام ردينة ، ورجا كانت أصوف ترجع إلى كوابيس مؤلفيها . ويبالعودة إلى ملاحظات محرو المجموعة ، أجد أن هؤلاء الكتاب قبله ولدوا جهما حول سنوات 1924 - 1909 . إنهم أبناه الثورة الدين سأوا على شعارات الاشتراكية والمجد العربي ، وحانوا من أبهار حام فرزات الاشتراكية والمجد العربي ، وقد وصلوا إلى النضج في زمن من الإحباط المرعب ، والتناقضات وما يكاد يكون انتكاسا كاملا للقيم الاشتراكية في العقد السابق ، وهم جيما من حريمي الجامعات ، ويامنتناه واحد أو الين مهم ، فإنهم يعملون جيما مدرسين ، أو باحشون اجتماعيسين ، أو سكرتبرين ، أو أنهم بيساطة جرد موظفين حكومين (وأحد الاستثنادات يتمشل في محمد المحزنجي ، وهسو طبيب في النصوره الذي يعمو واضحا أنه يتخذ من يوسف إدريس غوذجا

لمه ، ولكن قصصه بالغة القصو ، والتجارب التي يحكيه كوابيس تختلف عن التفاصيل الاجتماعية والنمسية التي ينقلها يوسف إدريس مدقة ، والاستثناء الثاني مهندس ميكانيكي أو معماري فكلمة مهندس بالعربية قد تعني الاثنين) .

وبالنظر إلى وظائمهم وتواريخ ميلادهم ، يستطيع المرء أله يستنتج أن هؤلاء هم أبناء والجماهين اللبين حصلوا على ميرة التعبيم الحكومي المجانى ، وعلى درجة جلعمية ، وأخيرا هن وظيمة حكومية تتيح لهم الحصول على مرتب ثابت ، ولكن دون أنْ يتضمن ذلك بالضرورة قيامهم بـأى عمل حقيقي , لقــد درموا في المدرسة الثعة الانجليزية و رأن الفرمسية او الألمانية ، ولكهم لا يمراون أية لعة أجنية . وهم يقرأون أعمال مؤلفين من العرب ، ويقرأون ترحمات نشر أعليها في بيسروت . لعد مرأوا كولين وينسون وكامو ويسريخت وروب جريسه وسأروت ويوتور ، جيما في ترجمات بيروت المشوشة (ويبدو أن كامو قد ترك أحمق أثر عن الكتاب العرب) . وتعهر آثار هذه اللوعة في العبارات الحديدة التي يستخدمونها ، ويناء الجملة معطم ، وعبلامات التنفيط لمنتشبرة بكثرة في أعسامُم . إنهم يتثلون ظاهرة بعيمة جدا عن والمدرسة الحديثة، الى ظهرت في العشريتات أو المجموعات الأخري من مثقفي العيفة الرسطي الذين كانوا يلتفون في ومنادرهم الكي يقرأوا شيكسيير أورهومير أو تشبكوف أو جوركي وموياسان في نرجات الجليريه جهدة ۽ والذين كانوا يحلمون بكتابة قصص اواقعى، كمساهمة إيجانية من جانبهم في الأدب المصرى . وكانوا في الدرسة يحصدون على معرفة وتدريب عميقين في العربية القصحى ، وحينها كانـوا يقراون ترجمات فإجا كانت فيها قام به أمشال محمد السباعي والمنفلوطي وحافظ ايراهيم .

إننى لم أورد هذه المقارنة لكى أقلل من إنجار همذا الجيل الجديد من كتاب النصة القصيدة ، وإنما أوردتها لكى أبين أساب الاختلاف - عن سبيل المثال - بين يجيى حقى وبين عبد واحدا من أكثر الأحد عشر كاتبا اللدين قرأت لهم في هذه المجموعة إثارة للاهتمام

إن أعمال هو لاء الكتاب الحدد أكثر تركيزا ، وهي بالفعل أكثر شاعرية . إمم لا يتوسعون أبدا في توضيح فكرة أو تقديم صورة ، وهم يتحلصون من التفاصيل بوجه عام ، ولفتهم مثقلة بالإبحادات والتداعيات ، وتعبيرهم موجز مختصر وهم يستحدمون تكنيكات السود الجديدة التي تسعد على الفصل بين ما يجرى سرده وبين أي عاطقة . وحتى حيها يسخدمون التفاصيل ، وإنها تكون بقدر من الحيادية انطلقة ، حتى أنها شدو في النهاية بلا معنى ، معربة على اغتراب القاص وإحساسه شدو في النهاية بلا معنى ، معربة على اغتراب القاص وإحساسه

بالإحياط . ولست أريد ان اعطى انطباع بأنهم يكتبون جيعا بطريقة واحدة . إن كما مهم - بالطبع - يختلف عن الأخرين ، وهم يستخدمون التكثيكات الجمليفة بمدرجات مغاونة من النجاح ، ولكتهم يشتركون بالفعل في شيء معين . إنهم يعربون عن إحساس بالإحاط ، والعقم ، والاحتجاج ، المتها ورء قناع من اللامبالاة . ويأتي الموت بطرق عديدة ، ولكه يوصف دائها محيادية مطلقة ، كها لو كان يرى من بعيد . ولا يكن أن يكون هناك ما يخيف أكثر من هدا .

تتخذ قصة وجسم بارد صغير: لمحمود الورداني من صوت أحد أبطال الحرب موضوعا ، ولكن شيث لا يقال لنا عن الظروف التي اصبح تقتضاها الشاب شهيدا ، أو كيف أصبب بالجرح الذي نسبب في موقه . ومن الواضح أن الراوي جمدي آخر كلف بمهمة إخراج جنمان البت من استشفى واصطحابها إلى الفرية حيث ينبغي أن تـدمن . إن ما نحصـل عليه هــو تفاصيل العمل لكتان الذي ينفي عليه القيام به ، والأصول الحُمسه للوثيقة التي يملأها ، والمناقشة التي يدخمها مع الموظف في المستشفى حسور، وشهادة الاستشهادة التي يسطى أن تختم بشكل سليم ، وبعرف بوصول الضابط الذي ذهب إلى البلدة لشراء العماش اللارم للكفنء ونعطى تضاصيل عملية لف الجسد بالكمن: والإصد ملقوفا بكمته إذ يحمله شخصاك إلى السبارة ١٠٠ وقد ظهار إصبام قبلغه الصغيراء الجسد الصغيرا البارد إن حياة الراوي وزملاته الخالي من الماطقة ، وكماءة إحجار لعمل الكتابي وسرعته قد يشيسوان إلى مدى كشوة ما يتوجب عليهم القيام به في هذه العملية - وحبنيا تشرع السيارة في رحلتها إلى القرية ، فإن نحن القراء - تعرف ما سيسببه وصول الجسم البارد الصغير إلى قريمة الجندي في الطلام اللبل يتعتع هذا السود الحيادي ، المتعدل النغمة بأكثر قدر من الإمانة عنَّ عبيَّة الموت ، بل الموت البطولي

ها قد استخدمت - أخيرا - كلمة وعث والتي تجنتها من البدية ، حيث التي تجنتها من البدية ، حيث التي أكره أن أضع طابع عميزا ثابتا (خاتم) على شيء بالع الحيرية مثل القصية القصيرة . إن الانطباع الذي توبده هذه القصص يشكل جماعي ، هو الطباع عن أدب عبثي ، والإحساس بالحيوة الذاهلة ، والاغتراب ، وعقم كل جهد إنساني يتولد بشكل بالغ الحدة والوصوح .

وإذ تعود بل الهوامش التي كتبها المحود ، تجد أن هذه القصص القصيرة قد تشرت إما في جريدة والساءه القاهرية ، أو في مجلات صغيرة تعليم بالأوقست وتورع على تطاق ضيق ، أو في دوريات تصدر في عنواصم عربية الحرى ، قلم تكن

السبعيبات في القاهرة تبع سوى فرص غيثيلة للغاية لمشر كتابات الكتاب الطليعين الشبال ، يعد احتفاء مجلة والمجدة و والعيف حات الأدبية في معظم الصحف والمجلات . وفي الوقت نفسه وجد سوق متزايد الانساع في البندان العربية الأخرى ، وفيها انتقل كثيرون من المتفين المصريين من الأجيال الاكبر بأنف هم إلى عواصم عربية أخرى ، فقد وجد هؤلاء الكتاب الشبان مكانا لقصصهم في دوريات عربية أخرى .

تظرة على القعبة في سوريا ;

ق هذا المقال حول القعبة السورية القعيسرة (١٩٨٢)، يبحث الدكتور حسام الدين الخطيب - بين ما يبحثه قصصا فصيرة بشرتها عنة والموقف الادبي، في عند خاص ها صدر عام ١٩٧٧، يعبر الكاتب عن شعوره بالصلعة إزاه الرؤية التي تقدمه تلك النصص ، ويسأل متمجها : وهاذا يمكن أن يكون قد حدث في ذلك العام ؟ والشعيص توليد انطباعا بوجود كارثة ، وانتكاسات ، ومعاناة ، وهذان للعلاقات ذات المحق مع العالم ، ومناخ خاليا تماما من كيل أمل في التصيالح مع العالم ، ومناخ خاليا تماما من كيل أمل في التصيالح مع العالم

إن تجربة الشخصيات الرئيسية (في هذه القصيص السووية) هي المقالم ، الطبق يعلف العالم ، وهو ليهن ظلاما وبصرة الجيل المطيد - وحده - الذي يبحث علاقات اجليلة مع بيئتهم ، وإلما يبصره أيضا الجيل الأكبر الذي غالباً ما كان انتقابها ، وإل كان دائياً يتطلع إلى أفاق أكثر إشراقاً .

ينقل الكتاب الأصغر سنا إحساسا بالنفى والاغتراب ، هاطفيا وتفافيا في وقت واحد ، أما الأكبر سنا هيصمون عالم مليتا بالفساد وفقدان القيم والنكوس أو الارتداد بشكل عام . هما سبب هذا الياس ؟ هكذا يتساءل الدكتور الخطيب لماد همذا الإحساس بالاعتراب والعزلة الكساملة عن الحياة الاجتماعة ، بن عن الحياة القومية ؟

يسفى أن يلفت هذا العدد من والموقف الأدبي انتباهنا إن القراغ الثقاق المرعب في كل حالة تقريبا . ومع ذلك ، فهناك فارق كبر بين جيلين ، وبين طريقتين في الكتابة فلجموعة الأصغر سنا تعتمد من أجل معالجة صادعا حعلى الرؤية الشخصية ، وعلى الحدس ، وعلى اللاوعي ، وبيدو أن هؤ لاء الكتاب الجدد بيحثون عن صيفه أصيلة جعيلة ما للتعامل مع الحيلة . وهم ، بوجه عام ، لا يؤمنون بأن العقبل او المنطق مؤهلين للتعامل مع المشاكل التي يعالجونها . وهم يستخدمون تكنيكات جديدة للكتابة ، تعلموها من الكتاب المعاصرين

الذين قرأوا أعمالهم مترجة . ومع مشكلة التواصل ، فإنهم يبدون أكثر سيطوة على مادتهم . ويبدو أنهم تمكنوا من تطويع اللفة العربية قده الاتواع من السرد القصصي ، ولكنهم يظهرون ميلا واضحا إلى استحدام والكليشيهات:

ويشكو الخطيب ، الذي يبدو واضحه أنه ينتمي هو بعبه إلى الحيسل الاكبر ، من أنهم يتعسبورون العبال في شكسل من الفوضي ، ومن أنهم - بالسطيع - لايفصحون عن رؤية واضحة ، وإغا يقدمون إحساسا بالعاناة ، والاغتراب والعجر عن المهم ، والانضعاط والتصدع . وتستمر شكواه في القول بأنهم يتجاهلون التطورات السياسية والاقتصادية والاجتماعية العظيمة في المجتمع السوري . فإفا حاول ناقد اجتماعي أن يهيد تركيب صورة عد المجتمع معتمدا على القصص القصيرة يعيد تركيب صورة عد المجتمع معتمدا على القصص القصيرة المنشورة ، فلابد أن يصيبه الرهب عا يبدو عمه أن الشخصيات النميش في مجتمع ، بل في فراغ .

ولايستطيع هذا الناقد السوري أن يوافق على هد الاتجاء الجديد في القصمة القصيرة . وهنو يعتقد أن فقسان التفة ، والمعافلة القامية ، والاعتراب الحاد تعد : وعلامات سدية ، ثموق نقدم القصة القصيرة ،

وهو بحصي خس عشرة قصة في المجموعة ، تعالج الفقر ، والمعاقبة ، والإحماط ، والفهر ويحصى ثلاث قصص فقط تدور حول ما يسميه بـ و الحياة القومية ، . وهماك قصة ولحدة فقط تتمتع ينظرة متفالدة إلى المسقبل ، إذ تصور شحصية (إيجابية » وهي تدور حول بناء سد الصرات . والأكثر من هبذا ، أن القصة الوحيدة حول فلسطين ، قصة صعيفة

ومن بين أخيل الأكبر ، يبرز زكريا تامر باعتباره الكاتب الول بين كتاب الفصة القصيرة السورية . وقصت التخميم هذه المجموعة هي قصة : « راندا » ، وهي أشولة جيلة ، قندم ما يكاديكون معاجلة شعرية ، وعاولة لوصع اليد على رؤية سيريائية عن وجود الإسان وعلاقته بالكون . وهي تقدم تجربة الطفلة راندا مع الكون ، و شكل أمثال ، بسيطة ومؤثرة ، ولكنها قصة بعيلة عن أن تكون واقعية مثل أعمال أخرى لمؤلفها . وقد كانت المسابقة - التي قامت عليها عبله للحموعة وبحموعات اخرى من السنوات الشائية - مفتوحة للكتبات من المان عربية اخرى ، وكنان هناك مشتركون منطعون تن مصر والعراق . ولا يرى الناقد فرقاً واضحاً بين أعمال هؤلاء وأعمال المتسابقين السوريين .

...

إنَّ ما يدهشني حقاً ، زنَّ هذا الصوت لا يصدر فقط عن

الكتاب المعربين والسوريين ، وإنما يصدر أيصاً عن الكتاب السعوديين . ومبل عام ١٩٧٩ ، حيم بدأت في متابعة الكتابات السعودية ، لاحتلاث هذا الانسجام أو التماثل المغربية مع الرؤية و العربية : على الرغم من كل التغرات التي جليتها إلى بلادهم دولارات البرول . وأختار هنا ، كمثالين ، عهدوسين ، مشربا في أواخير السيميسات هما : و الخيز والصمت : تأليف محمد علوان (١٩٧٧) و : « البرحيل ، تأليف حمد علوان (١٩٧٧) و : « البرحيل ، تأليف حمد علوان (١٩٧٧) .

في منفسمة التي كتبها بجبي حتى لمجموعية : ﴿ الْحُبِرُ والعبيث و ، يعلق عبل مبائل القصص من إحبيباس بالإغتراب ، وغموض المواقف والشخصيات ، وما في كل من اللُّغة والرؤية من تركيل . وهو يعدوك بأن تلك القصص وحديثة و بمعنى أنها تعبر عن حساسية حديثة تنتمي إلى الرمع الأخير من القرن العشرين . إنها ليست كتأبات مبتدلي مثلُّها كانت كتابات حقى وأصدقائه مند حسين عاماً مصت. إنها غلك تراث القصة القصيرة في بلدال عربية أخرى لكي تبي فوقه وهي من جانب آخر ، تأتي تبلغة جديده ، والشاهد التي ستعثه تسمى إلى بيئة حاصة ، إنها احياة القروية ل جنوبي الجزينوة العربية ، مثنيا أشغر إلى ذلك نافد في هرصه لمجموعتي عنوان من القصص القصيرة . إنه للجنام الرراض القناديم العها مِفقره القديم وتزعته المحلفظة وعدم ثليته في أي جديد إ وأباد ابتعث بشكل شعرى ببالاستعانة بالبرموز والصبور واجمل القميرة ، فير الكتمة ضالباً ، ركل التكوكات الجليلة للكتابة العبلية .

والمجموعة الثانية أكسار إدهاشا . فمجموعة و الرحيل ه تبخذ من حياة المدن موضوعا لها , ولكنها مدينة دات شوارع قدرة ، ومقاه صغيرة وحافلات مهشمة . ويستحدم المؤلف تكنيك نيار الوعى لكى يطلعنا على عقول شحصياته وأفكاره الداخلية ، وتثير الممحة التي تحصل عليها الرعب ، فالإحباط هو الصعة الكيرى لجميع شحصياته ، من الطلبة ، والعمال ، وصغار الموظفين الحكوميين ، أو بيساطة ، من الرجال العاطلين ، لأن هؤلاء هم موع الشخصيات التي يختاره .

هوامسش

- (١) الدار المقصورة : دار الشاهر، سنشر ، والمجموعة هي :
- عنارات من القميه القميرة في السيمييات التحرير
- (٢) يعض القصص ، الى ضعها للجنوعية ، أم تكن إلد نشرت من قبل التحرير .

تكشف كل شحصية عن الفشل واليأس من خلال اللمحات التي نحصل عليها من وهي الشخصية ذكراً كانت أم أنثى .

ويبوز المقهى بصغته مكبانا هباسأ يعجأ إليه الكشيرمن الشخصيات . ووسط الجو الصاخب ، يعطينا الراوي إحساسا باعتراب شخصيته الرئيسية . وثمة محاولات خائبة للتواصل ، تنتهى بعودته إلى البيت مكتبئاً ووحيداً . وصاجم الإحساس بالغثيان معظم الشخصيات ، إذ تتصبب عرقاً في الحاهلات المزدحة أو في الحجرات سيئة التهوية . وفي حوار أجريته مع للؤلف ، اعترف لي بجدي عمق تأثره حيشها قرأ لاول صرة ، روايق كامو : ﴿ الطاعون ﴿ وَ ﴿ الغربب ﴾ . وإنق لأدهش من جديد كليا قرأت قصة قصيرة سعودينة أن صحيفة أو جلة ، ورزاء التناقض بين معمة الزهو والرضى عن النفس للصحيفة ككل ، وبين الرؤية المبرة عن الاغتراب وتشتت التجربة والإحباط في العميل الإبيداعي . ولا يسعق إلا أن اطبرح السؤال الذي طرحته في عرض تقدي لمجموعة : و الرحيل ه عل يتوافق الكاتب - فحسب - مع تقليد أدبي ، أم أنه يصور جانباً معيناً من هذا المحتمم ، لا أستطيع أنا ، بوصفى غريبة عنه ، إن أره ؟ ونكن ، أبن هي المدينة الحديثة الطيمة ، والبديات الشباهلة ، والأصبواق الزاحرة بالسلع ، والساس الحُسِيْرُ التَّعِينَيُّةَ ، القَبِسُو الطهر الذين أراهم حولي دائياً ؟ ألا يشكلون مادلا ملائمة للأدب لا لقد طرحت هملها السؤال في باية المرضى الذي كتبته ، فسبب لي ذلك مشكلة ، فقد علق أحدهم في جريشة و الرياص ۽ قائلا إنه من الواصح أنق أعتقاد أنه ليس للشعب السعودي مشاكل اجتماعية ولكنني مازلت أعتقد أنه من للدهش ألا يكون أي جانب س جرانب مجتمع متزايد النمو ، عجري تحديثه ، وصناعي ناجح ، قد ظهـر في القعبة القعبيرة السعودية .

إلى أحلص من كل هذ ، إلى أن القصة العربية القصيرة في السبعينيات ، تتحلث بصبوت واحد ، بصبرف النظر عن الظروف الإقليمية وهناك مثليا قال ادرار الخراط ، حساسية جميدة ، منفصلة قاماً عن الواقعية الاشتراكية التي وجلت في الأربعينات والمصينيات .

القاهرة والمقاطعة موسى

(٣) الله هذا القال ، كبحث في الاجتماع السوى للجمعية البريطانية
 الدراسات الشرق الارسط ، بجامعة كمبريشج - يوليو ١٩٨٣ - وترجه هن الانجليزية ؛ سامي حشية .

الأرداد الأرداد السحد رقم هي تناير 1984

تعليقان

للدكتور إحسيان عباسس عصوروًازرفي المجمع^{،،}

-1

أتيح لي أن أطلع على أعداد من مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، بعد أن وصلتني متأخرة عن تاريح صدورها، فاستوقفي في العدد المزدوج ١١ - ١٧ (كانون الثني ـ حزيران ١٩٨١) بحث بعبوان الرأي في تحديد عصر الراغب الاصفهاني، للدكتور عمر عدالرهن السريسي (ص٤٣-٧٦) وقد التهى الباحث في دراسه الى أن أبا القاصم الراعب الإصفهاني كان في الأرجح معاصراً للصاحب بن عباد، ثم من بعدا للور در أبي العناس العمد بن ابراهم الضبي المتوفى عام ٣٩٩، أي أنه من رجال القرن الرابع وربه أدرك أوائل القرن الحامس، وأن المصادر التي جعلت وواته سنة ٢ ، ٥ أو ٥٦٥ قد وقعت في الخطأ وقد حشد الماحث كثيراً من الأدلة المرجحة على تفاوته بعداً وقرباً ليصل الى هذه النتيحة.

ولست في هذا المقام أناقش ما أورده من أدلّة ولكني أحاول أن أضيف اليه ما لعله ينقل أمر الترجيح حول عصر الراغب إلى ما يشبه الحسم، معتمداً في ذلك على كتاب محاضرات الأدباء.

١ - ورد في محاضرات الراغب (١ : ١١٩ ط . دار الحياة ،
 بيروت > ما يلي : « أبو الشاسم قال: كتيب إلى أبي
 الـقاسم بن أبي الـعلاء أباتاً أستعير منه شعر عمران

^{*} رهم (١) يعني الجرمين الأول وانثاني وهما متنابعا الترقيم ورقم (٣) يعني الجرمين الثائث والرابع

بن حطان، وضمته أبياتاً لبعص من امتنع من إعارة الكتب إلا بالرهن، وأبياتاً عارضها بها أبو على ذلك بقوله (١: عارضها بها أبو على ذلك بقوله (١: ١٠) «والغرض في دلك ما قاله ابو القاسم (اي بن أبي العلاء) لا ما حاطبته به، أعود بالله أن أكون ممن يزري بعقله بتضمين مصنّفات شعر نفسه».

فأبو القاسم المذكور في أول الرواية هو الراغب الأصفهاني نفسه، وهو يصرّح أنه يكتب الى أبي القاسم بن أبي العلاء، أي هو معاصر له، ولدى البحث عن ترحمة أبي القاسم بن أبي العلاء وحدت أنه من رحال الصحب سعاد، فقد كان بن الشعراء لدين وصفوا داراً للصاحب بناها باصنهال وأنشده قصيدة منها (اليتيمة ٣: ٣٤٣).

دار تمكسنت المساهيج فيها نطقت سعود العالمين بفيها وله قصيدة في بردون أبي عيسى المنجم الذي نفق باصبهان، وبظم الشعراء فيه مراثي كثيرة باقتراح من الصابحية بقسه والبتيخة ١٩٢١/٣) وقد ترجم له الثعالي في اليتيمة (٣٠ ـ ٣٢٤ ـ ٣٢٥) فدكر ن اسمه «عائم» وقال فيه «شاعر ملىء ثوبه، محسن ملء فمه، مرغوب في ديباجة كلامه، متنافس في سحر شعره، ولم يقع إلى ديوانه بعد، وإنها حصلت من أفواه الرواة على قطرة من سيح غُرره، وغيض من فيص ملحه. . . « قاذا عرفنا أن أبا القاسم هو ابن ابي على غُرره، وغيض من فيص ملحه. . . « قاذا عرفنا أن أبا القاسم هو ابن ابي على غائم بن أبي العلاء الأصفهاني، وقد كان حياً بعد وفاة الصاحب غائم بن أبي على بن أبي العلاء الأصفهاني، وقد كان حياً بعد وفاة الصاحب الراغب بأبي القاسم وأبيه في عاضراته فأورد لها بعض الأشعار (انظر: ٢٠٠٣) وقد اهتم الراغب بأبي القاسم وأبيه في عاضراته فأورد لها بعض الأشعار (انظر: ٢٠٠٢) يوضح الأمور التالية:

(أ) ان الراغب عاصر أبا القاسم بن أبي العلاء وأباه، أي عاش في عصر

الصاحب بن عباد قطعاً لا ترحيحاً ، وقد عرف البيئة الاصبهائية معرفة دقيقة ، كما يؤكد ذلك رواباته عن شؤول اصبهائية لا يعرفها إلا من كان له اهتهام خاص بتلك البيئة ، وعرف كثير من رجالات اصبهال وشعرائها وأورد بعض اشعارهم وأخبارهم في محاضراته (راجع قصصاً عن اصبهان في المحاضرات ٢: وأخبارهم في محاضرات (راجع قصصاً عن اصبهان في المحاضرات ٢:

(ب) أنه كان مهتمًا بديوان عمران بن حطان، ولا نحسب أن يصدر مثل هذا الاهتمام عن رجل شيعي .

 (جـ) أن الراغب كان ينظم شعراً، ولكنه التزم بأن لا يذكر شيئاً من شعره في مؤلفاته

٢ ـ يؤكد الراعب معاصرته لأبي القاسم بن أبي العلاء في موطن آحر من عاضراته (١ : ٨٦) إد يقول: ﴿ أَنشَدُ أَبُو القَاسَمُ بِنَ أَبِي العلاء يوماً شعراً كاتَبَ به رئيساً، وكنا سمعناه منه قبل، قعوتب في ذلك فقال أن بالمعناه منه قبل، قعوتب في ذلك فقال أن نظمته أقلد به من أشاء».

٣ ـ يروي الراغب على نحو مباشر عن أبي الفرج الكوفي فيقول
 (محاضرات ٢ ـ ٤٩٩) حكى أبو الفرج الكوفي قال: حضرتُ مجلسُ الصاحب
 وعنده علوي شاميٌ محدثه بها شاهده من الاعاحب. . . الح».

فهدا معاصر آخر للصاحب يروي عنه الراغب، والمكنّول بأبي الفرج كثيرون، منهم هذا الكوفي، وأبو الفرج الساوي (الينيمة ٣:٣٧٧) وأبو العرج الن هندو (اليتيمة ٣: ٣٩٧ وابر أبي أصيبعة ١: ٣٢٣) وأبو العرج الكاتب حمد بن محمد وهو اصبهاني، وكان مكيناً عند ركن الدولة البويهي، وكان أبو الفضل

ابن العميد لا يوفيه حقه (أخلاق الوزيرين) ٤٢١) وأبو الفرح البغدادي الصوفي (أخلاق الوزيرين: ٢٧٩).

\$ _ ويقول الراغب في محاضراته أيضاً (١٠٦ : ٧٠٩) اوحدثني أبو سعيد بن مرداس أنه قعد مع حماعة فيهم اس بالك تحت عريش كوم يشر بون فأصابهم مطر فقال ابن بالك . . » ولم أهتد إلى ما يوضح مكانة أبي سعيد ابن مرداس وشهرته ، ولكنه على أية حال عاصر عبدالصمد بن بابك الشاعر (المتوفى سنة وابن بابك من الوافدين على الصاحب وله فيه مدائح كثيرة .

ه سوجاء في المحاصرات (١: ٤٣٣٤) وكتب علي بن القاسم وحمه الله: بلغي عن حال رمدٍ عرص له ما أرمد حاطري، وأصدم ناصري، وأذهلي عن كل مهم، وخفف في عبني وقلبي كلَّ ملم، هذا الترجم على عبي بن القاسم لم يجيء عقواً، وإنّا هو مدن على معرفة أو صداقه بين الراعب وهذا الكاتب، وقد كان عبي بن انساسم الكاتب معاصراً بمتوجيدي أي معاصراً للراعب الأصبهائي والصاحب، وكانت دكراه ما تزال حيّة لدى تأليف محاضرات الأدباء (انظر أخلاق الوزيرين: ١٢٤ والصداقة والصديق: ١٧٧ ط. دمشق، والامتاع والمؤانسة ١: ١٠).

٩ ـ ١ جال لفشك في أن «الأستاذ الرئيس» هو أبو العباس الضبي، فقد ذكره الراغب بلقمه فقط (أي الأستاذ الرئيس) دون ذكر اسمه في محضراته (٧:
 ٩٤) واورد له البيتين التاليين:

لا تركنينَّ الى السوداع وان سكنتَ إلى العنساقِ عالشمسُ عنسد غروبها تصفرُ من خوف الفراقِ

وقد أورد الثعالبي هذين البيتان في اليتيمة (٣) ٢٩٥) لأبي العباس أحمد

بن إبراهيم الضبي. وذكر ياقوت في معجم الأدباء (١٠٥:٢) أن «الكافي الأوحد» من ألقاب الضبي، ونفل ذلك الدكتور الساريسي عله، وبهذا اللقب أي «الوزير الرئيس الكافي الأوحد» ذكره الراغب في المحاصرات (١٠٥٣) وأورد له أبياتاً في وصف برلةٍ أصابته، ولم ترد هذه الأبيات في الميتمة وَذِكْرُ الضبيّ على هذا النحو يقرر حقيقة الصلة ـ والمعاصرة ـ بينه وبين الراغب الأصفهاني

وفي المحاضرات أيضماً نصوص تلقي بعض الضوء على شخصية الراغب، قمن ذلك:

١ ـ وقلت لبعض المتصوفة إنك لوطي فقال: , ما تقول في لص لا يسرق، هل يلزمه القطع؟ (٢٣٧:١)

٢ - أورد (١ : ٢٢٩) قصيةً عن فرقد السبخيّ والحسن البصري حين احتمعا على مائدة وأبى فرقد أن يأكل الحبيص حوفاً من أن لا يؤدي شكر الله تعالى عليه فقال له الحس كُلُّ فلمعمةُ الله عليك في الماء لمارد أعظم منها في الحيص

وعلق المؤلف على لقصة نقوله قال الشيخ أبو القاسم رحمه الله: فانظو الى فقه الحسن وفهمه وإلى ضعف رأي فرقد مع إسلامه، وعتبر مها قولَ النبيّ فضلُ العلم أحبُّ إليَّ من فضل لعبادة، ولعقيهُ واحدُّ أشدُّ على الشيطان من الف عابد.

٣ ـ وذكر القصة النالية (٢: ٣ - ٤) قال عمر بن عبيد الله لرحل: عظني،
 فقال. قد قطعت عامة سفرك فان استطعت أن لا تضل في أحره فافعل.

وكان تعليقه عليها: قال المؤلف: وأما أقول قد صلعتُ عامة سفري، فان

لم يهدني الله فويلٌ لي، حمتم الله لي بخير ولمن كتب وقرأ.

ترى هل هذا التعليق يفيد أن مصنفاته الأدبية كتبت في أواثل عمره كها يوحي بذلك حديث الدكتور الساريسي (مجلة المجمع ٥٧) أو هو يدل على عكس ذلك، إلا أن يكون قد ردَّدَ النظر في بعص مؤلفاته المكرة، حين أصبح في سنِّ عالية، فأضاف مثل هذه العبارة.

٤ ــ وقال بعد أن أورد عدداً من التمنيات (٤٠٩:١): نسأل الله أن يعطينا مُنانا بعد أن يوفقنا لتمنى ما فيه مصالحنا.

بقي أن أقول إن الندقيق في محاضرات الراعب بؤكد كثراً من لنتائج التي وصل إليه المدكتور الساريسي مثل إعجاب الراغب بالمتنبي ومعرفته قصصاً دقيقة عن الصاحب لم يلم به أسو حيان أو لثعالبي، وابراده أشعاراً كثيرة للصاحب قد تواري ما أورده للمتنبى، كم أنه يدكر كتاماً سمه «الأحداق» (٥٣٣: ٢) ولعله ان يكون أحد مؤلهاته.

أمّا لماذا تجاهلته كتب التراجم (ما عدا البيهقي في تاريخ الحكياء والسبوطي في بغية الوعاة) فكلّ التعليلات التي أوردها الباحث لا تشت للمناقشة، وأرى أن الأمر ليس من قبيل التجاهل (ولا فكيف وصل ذكره إلى البيهقي؟). لا بد أن تكون هنالك مصادر سابقة للبيهقي قد عرّفت به ولكنها لم تصلنا، ولعلّ لزومه لاصفهال وعدم مبارحتها فيها أقدر قد جعله بعيداً عن «داثرة الصوم»، ولهذا السب نفسه ولأسباب أحرى تقديرية م يذكره التوحيدي بين من سأهم عن آرائهم في الصاحب بلى، أرجّح أنه ذكره في قوله: «وقلت للشيخ العالم: أما أنت من بين الناس فقد حظيت عده وبلت منه، فقال لو عرفت ما يتقد على فؤادي من العيظ عليه لرحمتي في بلائي ناكبر مما تحسدي عليه في ظاهر أمري، (أخلاق الوزيرين: ٣١٩) فهذا «الشيخ العالم» مقرّب من في ظاهر أمري، (أخلاق الوزيرين: ٣١٩) فهذا «الشيخ العالم» مقرّب من

الصاحب، كما تنطق مذلك حال الراغب، ولكن الراعب نفسه على إعجابه بالصاحب لا يتورَّع عن إيراد البادرة وإن كان فيها غمزٌ للصاحب، حاء في المحاضرات (١: ٣٧٦).

قال العثيان في الصاحب:

وفعدنا لنشكر كافي الكفاة ونسأله الكفُّ عن برُّنــا

فقال العلوي: قد تُقِيتُ فان الصاحب صار لا يعطي شيئاً. فان لم يكر هذا «الشيخ العالم» هو الراغب الأصنهاني نفسه، فان أنا حيان لم

يلقه، لأن إقامته عند الصاحب كانت في فترة إقامة الصاحب بالريّ، كما كانت علاقة الراعب بالصاحب وثبقةً يوم كان هذا الثاني باصبهاد

- Y +

في العدد السابق نفسه من مجلة المجمع الأردي مراجعة لكتاب لاأخبار أي لقاسم الزجاحي للقيق الدكتور عبدالحسين مبارك (بغداد: ١٩٨١) والمراجعة بعنوان: لامع تحقيق كتب التراث (ص٩٧ - ١١٥) بقلم صديقنا الدكتور إبراهيم السامرائي والكتاب موضوع المراجعة كتاب قيم وان كان يلتقي مع المالي الرجاحي في كثير من النصوص ولا أنه بائس تحقيقاً وطعاً ولا يندارك ما فيه من أحطاء تصويب هن أو هناك ولا نُصْعُ الدكتور السامرائي للمحقق بأن يتولى إعادة التحقيق وأنا أعتقد أن الجهود التي تبذل في تصحيح بعض أخطاء مثل هذا الكتاب تذهب هباءً وأقول لصديقي الدكتور السامرائي بيدو أنك تشهر سيفك على أعزل (وليس هذا مقبولاً في شرعة السامرائي : يبدو أنك تشهر سيفك على أعزل (وليس هذا مقبولاً في شرعة الفروسية).

وقد لفت نظري في المراجعة (ص: ١١٠) بيتان كتمها إسحاق الموصلي إلى غريب المأمونية ودكر المحقق أنها لا يوجدان في ديوان إسحاق، وقال الدكتور السامرائي نعليقاً على دلك «كأمه لم يعرف أنّ الديوان هو صعة حديثة فقد حمع أشماره أحد المعاصرين» قلت. ولعلّ السرّ في عدم ورودهما في ديوان الموصبي أنها ينسان في معظم المصادر إلى على من الجهم، وأما أكتفي بالاشارة إليها في الأعاني (١٠: ٢٢١ ط. دار الثقافة) وروايتها فيه ":

خَفِي الله في مَن قد تَبِسَلَتِ فؤاده وغــادرتــهِ نضـــواً كَأَنَّ به وقــرا دعي البحــل لا أسمع به منكِ إنها سألتكِ أمر ليس يعري لكم ظهرا

ويقول الدكتور السامرائي (ص: ١١٣) إن هدبة بن الخشرم شاعر جاهبي، وهذا فيها أعتقد عبر دفيق صحيح الدهدية كال ومها يذكرون وراوية الحطيئة، ولكن الحادثة التي أدت إلى مقتله حرت حبر كال سعيد من العاص والياً لمعاوية على لمدينة. وفي أحبار هدية في المصادر المعتمدة ما يؤكد ذلك

كذلك علّى الدكتور السامرائي على ما ورد في الصفحة ١١٩ من أصل الكتاب (المجلة ص١١٩ ـ ١١٢) تعليقات وقّى في معضها ولم يوقّى في معضها الأخر، وما انتزعه ليعلّى عليه ليس سوى قليل من كثير من التصحيف والتحريف اللدين أصاب دلك النّص، وقد ورد الخبر نفسه في التذكرة الحمدونية (عمومية رقم: ٣٣٦٥ الورقه: ٥٩) وأن اثنته كاملًا ليتصح مدى النون بينه وبين النص الوارد في أخبار الزجاجي وأشرح منه ما يجتاج إلى توضيح:

وومن الحمية والأنف ما رواه أبو رياش يستده إلى رجل من كندة كوفي قال: كنت أجالسُ شريحاً، وهو قاض لأمير المؤمنين علي، عليه السلام، فاني

[•] يستطيع القارى، أن يجد القصة والبيتين في العقد ٦ ٧١ والبصائر ١٠ (٢٧٧-٢٧١ ودبوان علي بن احهم

لغي مجلسه ذات يوم إذ أقبل رجل حيدراً، صَعْلُ ارأس، ناتيء الحيهة، نلطُ اللحية اللحية المنه عراث، ومعه امرأة كالكرة العيساء المنابي تدير مقلتين بجلاويس كأنَّ هديها قوادمُ حطاف، ثم أمرزب كفأ كباض الاغريص الاغريص الوامل كبات النقااء، فقالت أيها الحاكم هذا بعلي فقال شريح للرجل: أكذاك؟ فكشر بشفتين شعاوين اعم ثنيا ثعل كانها سياسلُ غير فقال. نعم، فقال شريح للمرأة. وم قصَّلُك؟ قالت إنه ابن عمي وأما خولة اسة مخرمة إحدى نساء بني حرم بن زبان، وانه خرج بي وعربي عن بلادي وقومي وذوي قرابي، فصرت لا أسطر إلا إليه ولا أعول إلا عليه، وهو نهمُ إدا أكل، فلخس اإدا سال، حريص مقفل اليدين بالبخل، مُطلقُ اللسان الخطل، يأكلُ وحده، ويُخلفُ وعده، ويمنعُ رفله، ويضربُ عله، فخاش نحاش اله إن سانتُ الله ما رأيتُ وإن راشيت الله على رفله، ويضربُ عله، ويُهن عباله، فعال شريح: تائله ما رأيتُ كاليوم دمّا أشنع، أحسي ملاً الله عيكه عباله، فعال شريح: تائله ما رأيتُ كالرجل على ركبتيه ثم قال نها إله المؤيك المنه المرجل على ركبتيه ثم قال نها إله المؤيك المهاله الحرة، عاله بعلك وابن عمك، فحثا الرجل على ركبتيه ثم قال نها المؤيك الما المرجل على ركبتيه ثم قال نها المؤيك الما المرجل على ركبتيه ثم قال نها إله المؤيك الما المرجل على ركبتيه ثم قال نها إله المؤيك المهاله المحرة، عاله بعلك وابن عمك، فحثا الرجل على ركبتيه ثم قال نها المؤيكة المراكم المها الحرة الما الما المؤيك الما المرجل على ركبتيه ثم قال نها المؤيكة ال

١ - الجيدر: القصير

٧ - صعل الرأس: صغير الرأس، ثط النجية - قليل شعر اللحية

٣ العيساء الناقة البيضاء في شفره

الأغريض. الطلع إدا أنشق عنه وعاؤه

عنات النقاء هود يشبُّه به العرب الأنامل وهي الأساريع

٢ بثمت الشقة علظ لحمها وظهر دمها

٧ - ثعل اختلااخلة، تبت واحده تحت الآخر

٨ - قلحس" كلياء وتريديه شدة الألماح

٩ التحاش الوقاع في الناس

١٠ مانيت: من المساناة وهي المدررة والملابئة

١١ راشيت لاينت

١٧ أحسني ملًا أحسني عشرة وخلفا (وفي بعض تسخ التذكرة. أحسني كالإمام

١٣ الأفيكة البهنان والكدب

قد بسشونات بالحالي من خسر إذا ثلاعبت المنكساة بالخطر المنافعين المخطر المنافعين بالخطر المنافعين المنطب المنافعين المعلم المنافعين المعلم والحصر علم أكان في من المسجدير والمعصر عن ذي اللبدة المصر المنافعين عن نوي عن ذي اللبدة المصر المنافعين عن ذي اللبدة المصر المنافعين المنافعين عن ذي اللبدة المصر المنافعين المنافعين عن ذي اللبدة المصر المنافعين ا

ساف ل سراة بني جَرْم فنهم هل أسرك الكوة الكوماة كالسة ١٠٠ للحمار والصيف والمعار قد علمموا وأسرك الحصم مصفراً أنساسله وأسطر الحصم ذا العوصاء حجته ١١٠ وأسافهم هل رَموا بي صدر معصلة واسافهم كيف ذبي عن ذمارهم إني لأضفام في صدر المحمي على حسى يصد لواذا عن مبادهي

فعال شريح. أوصح عن بيتك، عادك الله، قال: بعم هي طائقٌ ثلاثاً، وهذا السائب بن عمرو فهو ابن أبي أمهالاً ، يقوم بمؤونتها إلى انقضاءِ عدتها

١٤ الكوماء الضخمة السئام، كانسة عقيرة

١٥ الشفان: الربح الباردق الخصر البرد

١٦ المرادع ما بين الترقوة والعنق

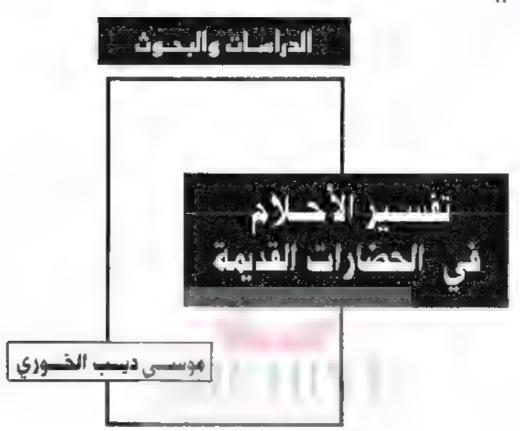
١٧ العوصاد: انغربية

١٨ الهجارس؛ أولاه الثمالب، الفصر الأسد الذي يبصر كل ثبيء أي يدقبه

أخبار الزجاجي٬ وهذا الشاب (اقرأ السائب) بن أبان بن أبي وليها

المعرفة العدد رقم 413 1 فبرابر 1998

٦.



الحلم لغة إنسانية عالمية، لكنها مع ذلك لغة ذاتية إلى أبعد الحدود، فمن الصعب جنا على الحالم أن يعيد صياغة علمه بدقة وبذاتية وزيته له. فالحلم لغة باطنة، أي إنه لبس لغة تعبيرية قاصرة على نقل معلومات معينة، بل

 ⁽a) موسى ديب الحوري باحث من سورية ، عضو الحمعية الكونية السورية ، يهتم بالدراسات العلمية وقلسقة العلوم ، أنه العليد من الدراسات المنشورة في الدوريات العربية

لغة تصعيلية شكل جمانها ورموزُها أفعال وتحولات على مستوى النفس الإنسانية. وعندما نفك رموز الأحلام اعتماداً على معارفنا الحالية، نجد أغست أمام عملية نفسانية معقدة تسبر أغوار النفس وتحولاتها الديناميكية وتعيد مجمل العناصر الحكمية إلى شخصية الحالم.

ومع ذلك، فإن هذه العناصر نفسها تذكرر في أحلام أشخاص مختلفين عبر أزمنة وأمكنة متباعدة ويسبر علم المفس عالم الأحلام ليستخلص من الرموز والصور الخلمية النعاذج البدئية العامة التي لا يختص بها زمان أو مكان، وتشكّل هذه المهاذج البدئية اللغة الأم ككل لغة تعبيرية. وهكذا، نجد إلى م وراء لعة أحسم الذات، العبي الماعل والمحرض لتفتح المواهب والقدر ت الإسامة الكمة والتالي، كا التعامل مع الأحلام يندرج عبر التاريخ تحد أعاط مختلفة بحسب مراحل التعامل مع الأحلام مرت بها الشعوب، والشئه أن هذا التواوج عبى الحلم الداني والأغاط الحلمية العامة يشر الى التوافق من الصرورة الدخيمة عفردية والمؤثرات الجمعية عليها. ويعكس ذلك، شكل مواد للتواري المعسي الذي يعطيه الحمية عليها، ويعكس ذلك، شكل مواد للتواري المعسي الذي يعطيه الحلمية عامة، وتتأكد من ثم أحلام الأفراد من خلال توافقها النمطي مع أحلام الجماعة، وتتأكد من ثم أحلام الأفراد من خلال توافقها النمطي مع أحلام الجماعة.

يقودنا ذلك إلى التساؤل حول وحود أغاط حلمية عامة على مستوى الشعوب وعبر المراحل الثقافية المحتلفة؛ فإلى أي حدّ يمكن لثقافة أن تنحت تطها احكمي، وإلى أي حدّ ينعكس بعنح اللاوعي وتواتر الأحلام عبر مرحلة معينة في بلورة ويناء البنية الثقافية. تحتاج الإحابة على مثل هذا السؤال إلى جهود وأبحاث واسعة، وحسبنا أن مطرح السؤال، ونحاول البحث عن نقاط سابرة للحلفية الجمعية التي تستوعب الخبرات الباطئة للإنسانية ككل وندرجها في تراتبية جمعية وفردية بحسب الحالات والأرمنة لتظهر كأغاط حلمية أو رؤيوية.

الصور الرمزية للأحلام:

ترى، هل تطورت لغة الحلم عبر العصور؟ وهل تختلف أحلام الإنسان القديم عن أحلام الإنسان الحديث؟ ومن أين تنبثق رموز أحلامنا الجديدة؟ وكيف يتوافق المعنى الكامن من لاوعينا مع رمزية الصور المأخوذة من حياتنا المعاصرة؟ أفلا يعبر هذا التوافق عن وحدة عالمي الظاهر والباطن وعن التفتح المشترك العميق للعتي الحلم والواقع؟

تبين نظرة فاحصة، من خلال العلوم المفسانية والتاريخية والانتروبولوجية، أن الصور الرمزية للأحلام تشتق غالباً من العصور الفدية، بل وحتى ما قبل التاريخية. فنحن شلاً نحد الكثير من الصور والرموز التي لاتران ترور أحلاما في أساطير الماصي وينتمي بعض هذه الرمور إلى مدامات تطور المشريات، إذ يحمط اللاوعي الجمعي أولى همسات الوعي الطبعي الكامل المدوك لوحوده. ومثال ذلك صورة الأرض الواسعة والممتذة إنها صوره تثوية عائباً، فيها من حادية الأفق الشواشي بقدر ما تمثل حالة الاستقرار والعطاء. إنها الألوها لني أخصبها الحب فأنبت وترجع هذه الصورة على الأقل إلى محو مائة ألف سنة، أي إلى فارة طهور سلفنا المباشر الإنسان العاقل (sapien sapien). وكمثال على ضورة أحدث نذكر المحراث، وهي صورة ترجع إلى غو عشرة آلاف سنة وقد دخلت هذه الأداة إلى لاوعينا كرمز للإخصاب، ولازالت حتى اليوم فقط هذا المعنى.

إن الصور الطبيعية كانت أولى الرموز التي تأصلت في لاوعينا كنماذج بدئية أساسية. وفي الحقيقة، فإننا لانستطيع بحال من الأحوال الفصل بين البيئة الطبيعية ورمزيتها الحلمية. فنحن لانستطيع تميير النموذج البدئي الذي أبدع الشكل الطبيعي عن النموذج البدئي الذي تفتح فينا كرمز حكمي ا والحق إن الوعي الجمعي الكامن هو في الجوهر مبدع الواقع الطبيعي والعالم الحلمي معاً. ويكننا أن نعدد الكثير من هذه النماذج البدئية - الرموز

الطبيعية الأولى، وبخاصة تلك التي تعامل معها الإنسان القديم بشكل مباشر، كالجعيل والسهل والصخر والشجر وأنواع الحيوانات والكهف والمار والشمنس والقمر والنحوم، والأب والأم، وأعضاء الحسم الإنساني، والبحر والريح والمطر والسحاب و العيضان والجفاف والثمار، والألوان المختلفة كالزرقة والخصرة والسواد والبياض إلخ. إن هذا الغيض غير المنتهي بشكل اللغة الأولى التي تواصل معها الإنسان القديم عبر الشكل الواقعي كما وعبر الرمز الحلمي.

كدلك اكتسبت بعض أدواتنا معان رمزية في أحلامنا مبذ عصور سحيقة، كالعصا والسهم والحربة والمقلاع والحيل وحلود الحيوانات والإبرة والأودات الحادة والقاطعه والمشعن ثم القنديل والشمعة والموقد. وترجع كافة هذه الرموز إلى عشرات ألاف السبر، وبمكسا أن للاحط تطور بعضها مع بدايات عصر الزراعه والتدجين والاستراراء حبت دحيث أدوات جديدة على حياننا اليومية وبالمالي إلى ممردات لاوعينا الحمعي ومعدد منها السور والبيت والحصن والغرية والمدينه والمعمد واللوح الكتابي والرق والعحلة والعربة وأدوات الزراعة كالمحرات والمعول والمجل واللجام، وأسلحة الغتال كالسيف والخنجر والحرمة والرمحء وأدوات البيت كالمقعد والطاولة والسرير وأدوات الطعام والملابس والمغزل والنول وأدوات الموسيقا وأدوات الزينة كالأساور والعقود والأقراط إلخ وحلال مراحل تالية، ظهرت مع تطور المدنيات والممالك تعقيدات حياتية سرعان ما تطابقت مع غاذج بيئية في اللاوعي الإنساني مما أدى إلى استمرار تفتح وتوسع اللغة الحلمية كما والامداعات النفسية - العقلية على حد سواء، وندكر من هذه الرموز المراكب والصواري والأشرعة والغوافل والجيوش والأبنية البضخمة كالزقرات والأهرامات والأقبية والطرق المعيفة والسلالم والملاعب والأسواق المكتظة إلخ.

لغد انبثقت عبر هذه المراحل الطويلة رموز كانت بالمقابل آبة من عالم الداخل أولاً لتعبر عن توق داخلي لتحقيق قيم الحياة الإنسانية ولهذا اكتست هذه الرموز صوراً معقدة ومركبة من أشكال العالم الحارجي ولاشك أن تواحد الإنسان القديم مع الطبيعة كان أحد المعاملات الرئيسية في تفتح هذه الدوافع ، كالتوق للطيران أو للغوص أو للتحول إلى مختلف أشكال الإنسان البدئي الكامل ورموز الحيوابات الأرضية المحتحة من الأمثلة الواصحة في هذا السياق ، مثل الأسد المجتح أو الحصاب المجتح وكان لهذه الرمور أحياماً رأس بشري كم قي أبي الهول المصري ويندرج حلم الساط الطائر في هذا السياق أيصاً حث سير إلى لقدرة الكامنة في العالم الأرضي عبى الطبران ويناعاس ، نحد في رمريه الإنسان - السمكة وأحلام الغوص في المياه أو الشوش ، أو التنقيب في الأعماق الطبيبة والصخرية رموراً كنوق عائل سمعرية والواحد مع المحيط الأول.

الخلم في المفيوم القديم

تشتق الكلمة الفرعونية التي تشير إلى الحلم من فعل يعني اليقظة أو الاستيقاط. ويعكس ذلك المفهوم المصري للحلم حيث بدخل الحالم إلى عالم مختلف عن المواقع اليومي ويصبح المستقبل مكشوقاً لديه. وكانت هذه النظرة للحلم سائلة في معظم الحضارات القديمة، إنما مع تفسيرات مختلفة أحياناً لآلية الحلم أو الاتصال بالعالم الآحر أو حتى لموظيفة الحلم. ففي الموروث السومري - الأكادي الحلم خلق ليلي يتصل اتصالاً وثيقاً بالنوم والموت وتقع تجربة الحلم مثل أية تجربة بيلية تحت تأثير الشيطان. ويسمع لنا وجود الإلهين ما مو وزيكيكو ابني الشمس وإله الحلم أن - زا - كار في قائمة الشياطين الليلية بافتراض أن الحلم يولد من الأرض الكرى، أي قائمة المسلم عند البيليين. لكن مفهوم الجحيم هنا كما هو واضح هو عالم اللاتماير إن الحلم هو نفس الحي، ويتألف من مادة هوائبة. ويقارن هذا اللاتماير إن الحلم هو نفس الحي، ويتألف من مادة هوائبة. ويقارن هذا

النفس الغريب في ملحمة جلجامش بظل إنكيدو البطل الصاعد من الجحيم.

إن النظرية الأساسية في تفسير الأحلام في الصين تقوم على المدة الطاوي أن الذات الإنسانية تتألف من عمصرين هما الدهوين Houen واللي أن الذات الإنسانية تتألف من عمصرين هما الدهوين بتحلله. أما واللير P'O، والبو هو النفس المتعلقة بالحسد والتي تتحلل بتحلله. أما الهويس قيحل في الحسد عند الولادة، إنه النفس - النفس الذكي وفي حين ظل البو مر نبطأ بالجسد، فإن الهوين يستطيع مغادرته في طروف معينة، ومنها حالة الأحلام خلال النوم، فيصادف أنعاس أشخاص أخرين بل وأنفس سحرة وسرابين وموتى وقوى فوق طبيعية. ويستطيع الهوين تحقيق رحلات بعيدة في الأحلام الرائحالية إلى بلاد سرائبه ودلك حلال ثوان قليلة، وعبر هذا لمطور مكن أن سننتج بهسير فارب للحلم الننبؤي وإن قليلة، وعبر هذا لمطور مكن أن سننتج بهسير فارب للحلم الننبؤي وإن

ونلحظ تراجة واصحة في مصادر الأحلام لعينيه، وبخاصة خلال المعترة التالية لعصر النشو. طاخله وسلة للتواصل مع العرائم فوق الطبيعية، وأولها عالم الرب الأعلى في السماء، ثم عالم الأنهه فعالم الأسلاف ثم الأشباح ثم الأحياء. ويمكن أن تجد في هذه التراتيبية انعكاساً لتحقق نفسي وروحي مشدرج. فالمصدر الأعمق للأحلام هو الألوهة العلياء ثم تأتي الآلهة، وهي ترمر هنا للدوافع العميقة في النفس البشرية. ويمكن أن يطبق ذلك على مجامع الآلهة هي مصر وبابل والهمد أيصاً. وتمثل الآلهة هنا النمادج البدئية الأساسية. أما عالم الأسلاف فيرمز إلى ما يستقر في اللاوعي الإنساني من تاريخ النطور الثقافي. أما الأشباح فهم إشارة على الأرجع إلى الأوهام والقوى الانفعالية غير المنضبطة في نفسانية الإنسان. وأخيراً يصمح الحلم فائق النعقيد مع عالم الأحياء الذين يمثلون فيه غالباً دور الخالة الراهنة لعبرورة النفتح النفسي.

أما في الهند، فإن الأحلام تكشف للراتي جوانب من المطلق، قبل

أن يصل إلى مرحلة التواحد معه . وتغول مطرية المرائب الأربع إن النفس البشرية تتألف من ثلاث سويات طبيعية ومن رابعة فوق طبيعية . وتكون السويات الأولى عبر مستقرة ، بدءاً بحالة اليقظة ، ثم محالة الحلم حبث تستطيع النفس البشرية التحرك واستكشاف مجاهل لا تستطيع بلوغها في حالة البقطة ، واسهاء محالة الحلم العميق الذي يعداً الحطوة الأولى في توحيد الكائن مع المطلق . ويصف أوبانيشاد مراشنا Pracna هذه المرحلة بأن االضياء فوق العليمي يعمر الكائن فلا يرى بعدها الأحلام وتسري العبطة كلها في جسده ، ويصيف أوبانيشاد كالشيئاكي * هفندما لايحلم النائم بأي حلم ، والمه يتواحد مع النفس؛ فقيه تدحل الكلمة مع الأسماء كلها ، وفيه يدحل الصر مع الأشكل دلها ، وفيه يدحل السمع مع الأصواب كلها » .

ونحد في الشامانية، لدى شعوب سهوب سبريا وتركبا و صغول و تونغوسيا وغيرها، تمييزاً واضحاً بين الحسم الرؤيا والحلم التحقيق. وحلم التحقيق قريب جداً من التواحد الهندي بالمطلق وإن كنا لاتملك الوثائق الكافية لتأكيد ذلك. في حين أن حلم الرؤيا هو حلم تبؤي ويتم فيه تلقى وسائل من الآلهة.

أما الحشود علم يهتموا مالحدم التبوي. قالالهة لاتحاول أبداً الكشف عن أسرار المستقبل للبشر، والمؤمنون بالمقابل لايحاولون إزاحة المقاب عنها، ومع ذلك فإن أهمية الحلم لديهم تكمن في أن هدف الرسائل الحلمية من الآلهة هو إعادة المؤمن إلى الصراط المستقيم! ويشير ذلك بالتالي إلى الهدف الروحي الذي حمله الحثيون للحلم.

نشير أحيراً إلى الحالات الثلاث للحلم الفارسي. فهي الحالة الأولى لا تستطيع النفس التحكم بنشاطها الحاص خلال البوم، ولا يمكن للحواس الخمس الإحساس بالصور الماثلة في المخيلة، وتخضع للأحاسيس الداحلية كالعواطف، وفي الحالة الثانية يحدث أحياناً أن تتعوض النفس لتغيرات خلال البوم، فيرى الحالم أشياء تتصل بحالته النفسية، فإذا كانت روحه حارة يرى ناراً، وإذا كانت باردة برى ثلحاً إلغ أما في الموحلة الثائثة، فتتجرد النفس من لاحاسيس وتنتعت إلى لمضام الشعوري بالأشياء الروحية، فيكشف به ما بحدث في عالم الوائم وكما بلاحظ، فإن هذه السويات تقود أصاً إلى تجربة عميقة عبر الأحلام الحنة في المرحلة الأخيرة.

الحلم والواقع في المظور القديم:

قبل أن بعرص إلى مناهج نعسير الأحلام بي الحصرات القديمة ، لابد لن أن نتأمل هذا التواحد الذي كان سائداً في القديم بين الحلم والواقع . فتفسيرت الأحلام القديم كان يستمد مادته من امتلاء وواقعية الرموز الحية . ولهذا كان لابد من رسالة يحملها الحلم . وكان على المفسر أن يعرفها ويحددها . ويعكس ذلك النفساية العامة التي كانت سائدة في المجتمعات والتي لاتزال سائدة في مجتمعات كثيرة اليوم ، حيث تستحوذ فكرة معرفة المستقبل أو الغيب على الأغاط التفسيرية ، ولهذا نجد أن الحالم ومفسر الأحلام كانا ينتميان إلى حلقة نفسانية واحدة وبما أن الحلم يشكل جزءاً لا يتجرأ من الحياة ، فقد كان على المفسر أن يكون قادراً باستمرار على التواصل النفسي مع الحالم ومع البيئة التي ينتمي إليها . ولهذا لم يكن أي التواصل النفسي مع الحالم ومع البيئة التي ينتمي إليها . ولهذا لم يكن أي الخالم وحلمه ومعرفة تعسيره حلم أي شحص آخر . ونجد مثال هذا التواحد مع الحالم وحلمه ومعرفة تعسيره بشكل واقعي صحيح في ملحمة جلجامش .

فقد حسم لملك مرات عديدة إن اجبل الدي كان يعف عبه مع صديقه إنكيدو قد انهار . وتبين ل الأسطورة أن والدة جلجامش كانت كاهنة ضاليعة في تعسير الأحلام، وكان معنى الحلم إنه سيغلب عدوه.

كان القدماء بأحذون إذن بحقيقة الحلم ومعناه الواقعي. لكن مع تطور مقدرات الإسان النفسية والدهبة أصبح أكثر قدرة على التواصل مع صور المادح البئية في لاوعيه، مع عقلتها وتلطيقها، مما أعطاها شيئاً من التجريد عن الواقع الخلموس لتصبح أكثر مساساً بحياته الداخلية، ونلحط ذلك شكل واصح مع أرطميدوروس والقرون الملادية الدائية له.

إن كتب ووثائق التفاصر الفدعة ، الشعبة منها مشكل خاص ، تحفظ لما بغايا صور المددم مدنيه Accacty 20 التي لم مكر مفهومة تما في غالب الأحيان ، مل وسهمة في أحيان كثيرة وقد حنظت لنا بعض هذه التفاصير حرءاً من احقيقة في هذ الخليط لمتنافض بين الرمر والمعنى المنسوب له . فقد لامست معض مفاتح تفسير الأحلام لقدمه العلاقة الكامنة مين الصورة الرمرية واستسابه ، ثم عصى المنسر الواقعي بعداً داتياً .

فرؤبة العصو التناسلي الدكري مثلاً يشير رمزباً إلى الولادة وإلى الولد أو الأم. ومع دلك رأت فيه التفاسير القديمة رمزاً للموت أبضاً، وكانت محقة في دلك. فهو يشير إلى العودة إلى حض الأرض الأم. ونلاحط أن الموتى في عصور ما قبل التاريخ كانوا يُدفتون وفق شكل الحنين في الرحم بنتظار ولادة حديدة، الأمر الذي يعني أن القدماء رأوا في الموت والعودة إلى الأرص انتظاراً لحياة جديدة ولقيامة جديدة. وظل هذا المعنى ماثلاً كما نعرف في العديد من الديانات والسرائيات القديمة. أما التعسير الحديث للعضو الدكري في الحلم فيشير إلى الحنين للطعولة، أي إلى الأرص كما ويرمز إلى الرغبة الحياشة للحالم بالحصول على طفل آدمي أو روحي. كذلك عان موقعه المركزي في حسم الإنسان بشير بحسب الموروث الشرقي إلى التوق إلى المركز الكوني، إلى التحقق الروحي وهكذا نجد أن احتيار كالى التوق إلى المركز الكوني، إلى التحقق الروحي وهكذا نجد أن احتيار

التعسير بات بتعلق بالدرجة الأولى بالحالم نمسه ويتفاصيل حلمه الدقيفة. وبات الحلم الذي برتبط بالواقع غطاً خاصاً جداً هو الأقرب إلى الحلم التنبؤي. وفي لحقيقة، فإن التغسير الذي يطرحه علم النفس الحديث، وبحاصة للرموز والسماذج البدئية، بات يتجاوز التفاسير القديمة كلها. يقول يونغ C.G.Jung: "كلما غصنا في أصول الصورة الجمعية، اكتشفنا تنالياً لابنتهي طاهرياً من النمادح البيئة التي لم تكن لتسترعي الانتباء قبل العصر الحديث. ولهذا فإننا نعرف حول رمزية الأسطورة والحلم أكثر من أي جبل سبقنا. وفي الحقيقة، كان أناس الماصي لاينعكرون برموزهم، بل كانوا يعيشون ويتأثرون بمعاني هذه الرموز دون وعي منهم». ويكننا القول إن هذا التماهي مع الرمور، أي عدم تدبر معسانية الإسبان بشكل واضح عن الطبيعة، هو الذي حمد بحبا صوره الحلمية بشكن وامعي، وينظر أن يكون لها دائماً تحقق ملمؤسية.

تفسير الأحلام في القديم

إن المسافة الذي تعصدا عم الدصي كبير د، تحبث أنه بات من الصعب علينا فهم المعاني التي كانت تُعسَّر بها الأحلام فهما دقيقاً، وذلك على الرغم من الإكتشافات الهامة جداً في محال وثائق التدوينات الحدمية، والسبب الرئيسي لذلك في رأينا أن بنيننا النفسية تغيرت إلى حد كبير عن نئية إنسان الماضي.

لقد ارتبط تفسير الأحلام القديم في معظم الحضارات بالفنون التنجيمية الأحرى في بالل، لم يكن معتاج الأحلام لينفصل عن الموروث التنبؤي الأكادي، لابالترتيب العام ولابطريقة تدوين النبؤة، وكان مفسر الأحلام، الأسير للشكل الخاص بالطرق الأخرى في التنبؤ مثل قراءة الكند الحيواني أو الزيت أو حركات الطيور أو مواقع النجوم إلخ، يقوم بمماثلة المعطيات الحدمية بمعطيات العلوم التنجيمية الأخرى، وهكذا كان العراف البابلي يحاول دائماً مكاملة الرمر الحلمي مهما كان غريباً ومدهشاً في أطر

العالم الموضوعي. وينطبق هذا الأمر إلى حد كبير على الكاهر المصري أو على الحكيم الصيني.

ومن حهة أخرى، عنيت أم كثيرة نذكر منها الهندية والعارسية والبابلية والمصرية والكمبودية والصينية بأوقات الأحلام، ومن المدهش الاتفاق فيما بينها على أن أحلام الفجر تكون الأقرب إلى التحقق، ويرى العرس أن ثمة أباماً معينة من الشهر القمري هي الأنسب لرؤية الحدم الحقيقي، ولكل يوم من أبام الشهر عندهم تأثيره على التفسير وعلى تحقق احدم، أما في الصين، فكان على المفسر أن يأخد بعين الاعتبار السنة والفصل ووضع الأرض والسماء وبحدد أنفاس البين والبائغ مع أخذ القمر والشمس والنجوم بعين الاعتبار من احل تفسير احدم ويعكس ذلك نظرة الصيئين العلسفية لكلية الوحود.

نشير أيصاً إلى اعتمام الندماء بحميه أنفسهم من الأحلام. فالحلم الذي يكشف للإنسان المصري ما يحنه به المستقبل من معوقات يجعله بلجأ إلى القوى السحرية منتخلص منها عدد يسبعظ فالدحول إلى عالم الحلم عند المصريين هي خظة دخول إلى عالم الشواش، ولهذا على المصري أن يتخذ الاحتياطات كأن يأخذ معه الآلهة مثل بيت Nieth.

وبحسب المنطور الديسي الباملي تُعدّ كل تجربة في عالم الأحلام حطرة. ولهذا، كان ثمة أهمية فائقة منذ أقدم العصور السومرية التحرير؟ الطاقة السحرية المركرة في الحلم. ويُعبَّر عن هذا التحرير في الطقوس الباملية بقعل «شارو» الذي يعني حرر (من الشر أو الخطيئة) كما ويعني فسر وشرح! وهكذا، كان سرد حلم على أحلهم هو الطريقة الأكمل للتحرد ذائباً ولابعاد الآثار السلبية لنتجربة الحلمية. أما في الهند فتجد موروث كاملاً للحماية من الأحلام السيئة. فالنوم بعد الحلم يلغي الحلم. ولهذا عند رقية حلم سيء يحب على طالم أن يصدي ويعود للنوم. وربما كان اليابابون هم الوحيدون الذين شككوا بضرورة أو بغعالية طرق التحلص من

ننائج أحلامهم . لكنهم بالمقابل كانوا يلجأون إلى طريقة لحعل أحلامهم سعيدة، فيضعون تحت وساداتهم صورة طقسية خاصة .

سنحاول فيمايلي أن نعرض باختصار شديد الأهم طرق تفسير الأحلام في الخضارات القديمة التي وصلنا منها وثائق وفهارس خاصة بهذا الأمر . ومهدف من عرضنا هذا إلى عطاء فكرة عن طريقة فهم الإنسان القديم للحلم مقارنة مع فهمنا الحالي له .

كان ثمة عدة تقبات لتعبير الأحلام في مصر. وكان أهمها التلاعب بالألفاظ ومدلولاتها، أو زّبط الأفكار بالاعتماد على لفطتي كلمتين. كدلك كان بتم الربط رمزياً بين ألحلم وتفسيره، ومثال ذلك أن رمز الثعبان يعني وفرة المؤن، لأن إليه الرفره الرزاعية عنى النعاب أما تعبير الحلم بعكسه فكان تقنية أندر استحدام وتكشف لما التعاسير المصرية عن الحاجات والنطلعات التى كان لمصريون يعيشونها التعاسير المصرية عن الحاجات والسجن وفقدان لوظمة، وكانر على المشوى لشخصي يخشون الآلام والموت والمرض والحياة القصيرة والمؤس ويعكس دلك نفسانية مرهقة والموت والمرض والحياة القصيرة والمؤس ويعكس دلك نفسانية مرهقة الكمودية مثلاً بحد أن تعاسير الكموديين كانت بعظمها لصالح الإسمان، ويشر ذلك إلى واحة نفسانية وفرتها إمكانية عيش مقبول وقابل للتحس.

أما التفسير البابدي للأحلام فكان يتم بواسطة جداول خاصة. وكان واضع هذه الجداول لايتردد باحتراع المزيد منها ليستنفذ كافة الاحتمالات الممكنة، ولهذ كانت قائمته نصويراً للواقعين الحسي والتحليلي معاً، ومع دلك فإن هذا المسرد ما كال ليكفي دون وجود العراف القادر على فهم الرسالة الإلهية وتثبت المفردات المستخدمة صلة الحلم البابلي بالعالم السملي، الأمر الذي يتوافق مع كون الإنه المرسل للأحلام هو الإله الشمس قائد نفوس الموتى في الليل. وكما الأمر بالنسبة للمصريين، فإن جداول الأحلام تصف اهتمامات وحاحات البابليين، وتظهر اهتماماً خاصةً

بالحصول على الأطعال وعلى المناصب والثروة، وهي تعكس أيصاً الحوف من المرض والمصانب، وتدل على نفسانية أكثر استقراراً وأكثر تعنفاً بالحياة الدنيا

إن الأحلام الكنعابة - الفينيقية التي وصائنا قليلة جداً وهي نتصل بالأسطورة مماشرة، وتعبر عن الاهتمام بالدورة المزراعية. علي أحد النصوص الأوعاريية نجد أن الإله إيل يحلم أن عليان معل سيعود من الموت معد أن حلصته الإلهة عبات. وتلك إشارة إلى أن السموات سنمطر سمنا والوديان سنسل عملاً. وعلى الرعم من عدم توفر وثائق لتعاسير الأحلام الكعائية، لكنا تكن أن سننتج من دراسة الأساطر، مل والموروث الآرامي ولسريامي والعربي في المعطمة أصول التعاسير المعبدة في بلاد الشام عموماً، والتي كانت ترتب كما بدو محاة زر عبة عبية ومنسائية متوارنة في تطلعاتها المعيشية والمروجية.

أما في اليدا ، فقد مرآت التماسير بعدة مراحس تبن بوصوح تطور مههوم الحلم وتسيره حلايد ويرجع فدم تتاسير الأحلام الهدية إلى القيدا . ويحد فيه وصماً لتمسابيات الأفراد بحسب طبائعهم . فمثلاً : يرى أصحاب الطبع الدموي في أحلامهم مشاهد جبال وأراض وغابات تعصف فيها الرياح ، وعدداً من الكواكب والنجوم المعتمة ، والقمر وقد فقد نوره في حين أن أصحاب الطبع الأكثر برودة يرون مشاهد أكثر اعتدالاً ، إلح . وبلحظ في هذه الرمزية إشارات تعليمية حول طبعة النفس أكثر منها تفاسير وبلحظ في مده الرمزية إشارات تعليمية حول طبعة النفس أكثر منها تفاسير فابحلام والحق أن الحفارة الهيدية غيرت بهده التعاليم المهنبة للنفس فابعكم على محمل الحياة الإنسانية . ومع ذلك ، نجد أن الأحلام القادمة مرحلة أحدث استقلت عن طبائع البشر وأفسحت محالاً للأحلام القادمة من أعماق النفس ، وذلك عبر رسائل الآنهة . ويتواتر ذكر الأحلام في ملحمتي المهابهاراتا والراميانا وتتكرر في بعض الأدب الهيدي ، كما في ملحمتي المهابهاراتا والراميانا وتتكرر في بعض القصص الشعبية الشبيهة بألف ليلة وليلة الأحلام التي يرى فيها أمير فتاة في القصص الشعبية الشبيهة بألف ليلة وليلة الأحلام التي يرى فيها أمير فتاة في

نومه فيغرم مها فيبحث عمها حتى يصل إليها وتحفظ هده الأحلام الأدبية المعاني التي نعبر عن مراحل بحث الإنسان الهندي عن المعرفة وعن توقه إلى اللامحدود. وهكذا يتحول تفسير الحلم في الهند إلى ممارسة مرانية، كما في مدرسة كشمير (Tnka). ويعد الحديث عن الأحلام الهندية مدخلاً إلى دراسة أحلام الرؤى والتحقق وتفاسيرها وبخاصة في البوذية الهندية والصينية، وسنعود إلى هذه النقطة لاحقاً.

وينطبق ما ذكرناه عن التفسير الهندي على الأحلام الصبيبة إلى حد كبير، كانت الأحلام الصبيبة تُصنُّف قديماً وفق ثلاث مرانب. لكن هذا التصنيف غامض حداً بالسب لبا البوم وفي مرحبه تالية صنَّعَت وفق مبتة صنوف تعكس حالات عسائية واصحة . وهي حدم الرعب وسبيه حالة رعب وحلم الفكره وسببه ماكنا بفكر فيه قبل أبنوم وحلم الأمس، وسبيه ما جرى الحديث حويه أو ما حدث في اليوم السابق، وحسم لفرح وسبيه حالة قرح، وحلم الحشية وسب خوف من شيء ما ويتم تمسر الأحلام وفق هذه التصانيف التي تشكل بالأحرى تحليلاً لنفسية الحالم، إصافة إلى ما تشير إليه طاقة الحالم من توازد وتناغم مع العالم. فكل شيء في بنية وآلية الجسم بكليته، بما فيه الأحلام، يتوافق مع حدي الأرض والسماء. ولهذا، عندما بكون البين قوياً فينا تحلم مثلاً إما نجتاز كمية كبيرة من الماء ونحى خاتفون. وعندما يكون البالغ قوياً نحلم النا نجتاز ناراً عظيمة وإننا نحترق. وعندما يكون البانغ والبين متساويي القوة نحلم بالحياة والموت. إن هذه الطريقة في التفسير تعتمد كما نلاحط على فكر فلمفي عميق، وهي تجعل من الحدم وسبلة لمعرفة الذات ولتحقيق توارن نفسي وروحي عند الحالم. ولهذا فإن المفسر هو بدرجة معينة حكيم يعمل عمل الطبيب النفسي في سبر مفسالية الحالم وتهمها .

إن تفاسير الأحلام في محتلف الحضارات القديمة ، رعم خصوصياتها

وتماعدها الزمني واجغرافي، تلتقي في أغاط عدة كما لاحظنا. ولعل الحكيات الشعبية التي لاتزال تتكرر حتى أيامنا هذه حول بعض الأحلام تعبر خير نعبر عن هذه النقطة. فالحكايات الشعبية البابائية مثلاً تورد قصص شراء حلم الآخرين المتكررة في أكثر من ثقافة شعبية عالمية. ومها أن أحدهم حكى لصديقه أنه رأى في الحلم موقع كمر، فعرص علبه صديقه شراء الكنز منه فقبل، وكان أن استطاع الشاري الوصول إلى مكان الكنز والحصول عليه اولايحفى علينا ما في هذه القصة من عبرة وجوب التمسك بأحلاما وطاقاتنا وعدم التعريط بالمواهب الممنوحة لنا.

كذلك ملاحظ أن تعسير بعص الرموز الحلمية متطابق هي أكثر من ثقافة . ففي اليالات كان كتاب السحيم مستعاراً من الصبيء واسمه الطريق اليين واليانع). وحسى الرعم من أما لانجد في الصين هذا النهج في التفسير، لكن اليابانيين طوروا المنسفة الصيبة بانجاه اكثر تصبيفيه لحيث يكن تفسير الرموز بشكل مناسر أو عير مباشر والحلم بالله مثلاً بكن أن يشير إلى حريق في حين يشمر حلم الدار إلى الطوفال . وتحد مثل هذا التعسير المعاكس في مصر القديمة وثقافات أحرى. ومن الرموز المتكررة أيصاً الحلم براهب أو زاهد أو عابد يعطى الحالمة جوهرة لامثيل لها في العالم فيكون دلك دلالة هلى الحمل بطهل سيكون ذا مواهب وحظ كبير، كما في أحلام الكمبوديين. وفي الأحلام اليابانية نجد الراهب الذهبي نفسه يدخل عبر فم الحالمة ليملأ أحشاءها. وتتكرر القصة في الأساطير السرائية السورية والمصرية القديمة. حيث يشير الحلم مطمل أو شيخ يدخل العم أو الأحشاء إلى ولادة عطيمة. لابدأن نشير أيضاً إلى حلم هام يتكرر في تفاسير اليانانيين والسياميين والكمبوديين والصينيين والمصريين وغيرهم، وهو فقدان سن أو ضرس، وتفسيره موت أحد الأقرباء، وإذا كان السن مكسوراً فقد يشير إلى المرض والموت، ويمكن تحديد المتوفى بحسب موقع السس وحجمه إلخ. ويتفق هذا التعسير تماماً مع تفسير أرطميدوروس الذي لابد

أن ننهي حديث عن التفاسير القديمة به ، وهو الذي يُعدُّ دون شك الأقرب إلى النهجية العلمية الحديثة .

لم يكن أرطميدوروس الوحيد الذي ترك لنا كتاباً في "تعبير الرؤيه" لكنه كان أول من عالج مفهوم الحلم وتفسيره بطريقة منهجية صحيحة. وقد عاش في القرن الميلادي الثاني في أفسس، لكن شهرته انتسبت إلى قرية والدقه فلقب بالدالديائي (De Dakha). وقد اشتهر بتواضعه واعترافه مخطئه إذا لم يحسن التعسير. وهو لم يعرف بالطبع مصطلح اللاوعي الحديث، لكنه كان يتعامل معه ويشعر به كمفهوم، فلو تأملنا في عمق تفسيراته للأحلام لوحدنا في معظم الحالات رمزاً أساسياً بنطلق منه. والحق أن أيا من المسائل لمسبه لتي معاحها ليوم لم يعب عه

وتبين لنا أعماله أنه كأن يعرف تعددية الرمور ومعانيها، وإنه كان يعرف على المستوى لموضوعي كما وعلى المستوى الساني دون أن يغصل بين المنظورين. ويلعب الحسد الإساني دوراً عاماً عده، فداحل العم يرمز إلى البيت والأستان عم سكانه والرأس عثل الأب ومن تعسيراته مثلاً التي تتفق مع التفسيرات الحديثة الحلم بأنف كبير أو جميل، وهو دلالة جيدة على الرضى الداخلي عند الحالم وعلى نجاح أعماله وعلى اتصاله بأشخاص مرموقين. ولكن إذا حلم أحدهم بأنه بلا أنف فإن أعماله ستنهار، والمريض سيموت. والتعسير مستعدها من قوة النّف وان أعماله ستنشقه الأنف، وهو يأخذ منحى آخر في حلم آخر بالنسبة الإرطميدوروس. فإذا حلم أحدهم إن له أنمين فهذه دلالة أكيدة على نزاعات عائلية، وهو يرتكز بذلك دون شك على فهم رمزية الأنف من كونه حلاً شكلها أمثلها وحيداً في الوجه المتجانس.

يقول أربطميدوروس: إن الرمور التي تنكرر عدة مرات في الأحلام تشكل بالنسبة لفكرنا دعوة المتفكر بشيء محدد ويجذب وتوجيه انتباهنا له . وتعليقه هذا على الحلم المتكرر بأخذ به علم النفس الحديث. وإن كنا لم

نطرق إلى الحلم المتكرر في الحصارات المحتلفة، لكن معطمها أولته اهتماماً حاصاً، ورأت انه منه إلى حدوث أمر هام. ووفق التحليل المهسي فإن أعماقاً بعيدة في النفس تحاول مذلك النفاذ إلى بطاق الوعي والبقاء فيه. إنها أشبه برسالات تحمل أحباراً عاحلة وتتكرر باستمرار حتى يُسمح لها بالدخول وتعبيح مقبولة في نطاق الوعي.

أحلام الرؤيا والتحقق

ارتبط غالباً معهوم الرؤي في الحلم سبؤة قابلة للتحقق، وبحد أمثلة كثيرة على أحلام ملوك مصريين أو أشوريين أو فرس أو عبرهم بظهر فيها إله للملك ويعلمه بوحوب حوض حرب ضد الأعداء أو هزيتهم، وكان الحلم يأتي معاكساً أحباباً، وبشير إلى هرمة واستحار حبش الملك، وكانت الرؤى تستشف مسافة رصة أوسع أحياباً، لتباعصبر الأمه و تكرر هنا حلم هام يصف فيه الحالم أنه رأى بعب وقل تحولت أعضاءه إلى مواد مختلفة، ومن الأحلام الشهيرة في هذا للحل حلم سلطان قوسه الذي فيره له بهاء اللدين وللد والد الشيع حلان الدين الرومي، معاده به رأى رأسه من ذهب وصدره من الفصة وبفية جسمه بدءاً من السرة من البرونز وإليتيه من الرصاص وقدميه من العصدير، وكان التغسير إنه بعد عصره الذهبي سنتراجع وقدميه من العصدير، وكان التغسير إنه بعد عصره الذهبي سنتراجع مرحلة السلاجقة.

لكن أحلام الرؤبا ارتبطت في حالات أخرى كما سبق وذكرنا بتحقق روحي رفيع. وفي هذه الحالة بكون الحلم نذيراً بالمرتبة التي بلغها السائك أو المريد، ويكون في بعض الأحيان مشاركاً، بما هو رؤيا، في التحقق والاستبارة. ولاشك أن العلسفة البوذية الهندية بلغت مرحلة عليا في هذا المصمار، ستشفهامن إجابات الحكيم الموقر باغاسينا الشهيرة على تساؤلات الملك ميلندا الدي جاءه طفياً للمعرفة. فعدم سأله عن طبيعة الحلم أجابه إنه إشارات تجاز طرقات المكر، وهناك سنة أنواع من الحالمين كما سبق ودكرنا

آخرهم أصحاب الحلم الحقيقي، وهؤلاه يحققون شروطاً حاصة يحدثنا عنها أحد معلمي البوغا القدماه: فعندما يصبط الإنسان نقسه يستطيع أن يكون حراً في أحلامه، ويحقق خلالها الرؤى الني يطلبها، وشرط تحقيق هذا الحلم – الرؤيا هو ألا يكون الحالم في حالة غير واعية، بحيث يكون مسبقطاً على حقيقة دانه، فلا يكون نائماً أوغافلاً ولامستيقظاً. كذلك عليه قبل أن يلجأ إلى النوم أو الاسترحاء أن يتنفس وفق طريقة خاصة ليضبط أنفاسه ويصبح على تماس مع الطاقة التي فيه.

خمل حياة أو أسطورة الموذا بالأحلام الرؤيوية التي فسرها أو التي حلم بها هو بغسه. وثمة ثلاثة أحلام رئيسية في الأسطورة تصف مراحل حياته الأخيرة. أولها لأمه التي تصعب دخوله إلى صدرها كفيل أبيص هو أجمل الفيلة التي رأته وعلما اقترب موعد ولادة لمودا رأى والده حلماً خرح فيه البودهساتا من السند شعب به لأبية ليشرد في الغابة، وعندما كان على البودا أن يترك البيب في رحشه بحناً عن الإسمارة تروي الأسطورة حلماً عنيق اللغة رئالع لأحمية رأته روحه ونصعه فيه ما يصيبها من هرة أرضية واقتلاع الأشجار وتروي تفاصيل كثيرة مخيفة، فالشمس والقمر بهويان، ويعص شعرها وتقطع بدها وقدماها وتصبح عارية إلغ، لكن البوذا بطمئنها، فتفسير ذلك ليس شيئاً. إذ أن حليها المعشرة ويدها المفطوعة وعربها وأهوال الطبيعة من حولها، ذلك كله يشير إلى أنها ستمر بمرحلة تتخلى فيها عن أنوثتها لتصبح إنساناً!

وتذكر الأسطورة أخيراً مجموعة من الأحلام رأها بالنتالي الموذا نفسه. وكان أولها يشير إلى أنه لم يحقق الاستنارة بعد، ثم تتدرج لتتحقق استنارته فيأتي إليه رؤساء العائلات والطبقات ويحصل على كل ما يلزمه ليكون قادراً على مساعدة الأخرين.

تشبر هذه الأحلام إلى المعنى العلميق العميق الدي كان للحلم في الهند. وفي الحقيقة، فإن هذا العالم الدي نحيا فيه هو الحلم، في حين أن ما

ندعوه حدماً ليس لاأقل ولا أكثر مما نتصامل معه على أنه واقع ومع الاستنارة، يصبح الدخول إلى عالم الحلم استيقاطاً إلى عالم وحدة العالمين والباطن، ويعبر الفكر الطاوي عن ذلك بطريقة أحرى، فحلال النوم، الحكيم لا يحلم، وخلال البقظة لاشيء يعكر صفوه. إنها نظرية اللافعل الصينية، فالحلم الطاوي لا ينع محاولة فهم الحلم وتعسيره إعا ذلك بالسبة للإنسان العادي الذي لم يرتق روحياً بعد أما الإنسان المنامل فعليه أن يرتفع إلى مستوى أعلى، وليس ذلك دعوة إلى اللامبالاة كما قد نطن، فبدلاً من معرفة العالم شحليله يستطيع الحكيم أو الرائي معرفة بالتواحد معه فاخلياً. كذا، يناس نشوائع تشو معهوم الحلم واحالم ووحدتهما بأسلوب بات شاتعاً في الأدب العبيبي، الحلم تشوائع تشو إنه كان فراشة، فراشة معيدة، كان يصفى دور أن بعرف إنه تشو و وقحاة السبقط وعرف نفسه تشو. فلم يعد بعرف إذا كان تشر الذي حشم بأنه دراشة، أو إنه إذا كان تشوائة وقد حلمت بانها تشوا

نجد في نوع أدبي ياباني يسمى «النو» (n6) المكرة نفسها. وهو يعتمد على أن كاننا إلهبا يظهر للإنسان وينقله في الحلم إلى مغترق وتغاطع عالم الأرض وعالم البوذا والموتى، فيرى تداخل هذين العالمين بحيث لابستطيع غير أي منهما الحقيقى:

هذا العالم، هل هو حلم؟ هل هو حقيقة؟ حقيقة وحلم معلً.... لأنه موجود وغير موجود!

المراجسع:

- كتاب تعبير الرؤيا، أرطميدوروس الافسي، نقله إلى العربية حنير ابر اسحاق، تحقيق د. عبد المنعم احقني، دار الرشاد، القاهرة، ١٩٩١.

علم النفس الركب، تعسير أعمال يونغ، شارل بودوان، ترحمة
 وتقديم سامي علام، دار الغربال، دمشق ١٩٩٢.

العكر العلمعي الهمدي، د. سر قبالي راد كرشتا ود. شارئز مور،
 ترحمة ندرة البارحي، دار البقظة العربية، دمشق، ١٩٦٧.

- Les Songes et Leur Interpertation. Sources Orientales, Serge Sounerou, M. Leibovick, et al., Seail, 1959.
 - Encye Universalis, Le rêve. 1985
 L'homme et us symboles. C.G. Jung, R loffont, 1964.
- Ce que Olisent Les rêves, Le symbolisme du rêve,
 A Teillard, Stock + Plus, 1969.

تناس الكاية في النصة العراتية التحيية

عبد الله ابراهيم



إن نهوش الانواح القصصية إعتماداً على الحكاية، يعود اساساً الى قانون تفك الاجتباس الادبية الى اندواع، ومحاولة تخليق كيان خاص. يرتبط بالاصل بوساطة وشائح معينة، ومن هذا، يمكن التاكيد ان القصة القصيرة والرواية، نوعلى البيبان، خاصبان ومتميزان، وهميا يختنفان عن الحكاية، لكنها لا يتقاطعان مع عناصر تكونها وبنيتها، واذا كانت الحكاية تقوم على ماهو خارق من الواقع التخياد، فان فون القص الحديثة، نهضت اساساً على اعادة تعاليم هيكل الحكاية، وتحوين عالم ذي مستويات متعسدة، لا تؤلف الحكاية فيه الأ عنصراً إذ تنافسه عضاصر اخرى عديدة، يتمرى كل منها في مرآة الحكاية، وقد يتعاهى فيها، فتنداخل



تلك العناص الزمانية المكانية بوصفها اطرأ عاملة الفعل الشخصيات، وإذا ماعرضت اساليب العبرد الحديثة الى استقراء دائيق، كما تعظهرت في فنون القص، ويخاصنة في القرن العشريان، من لجل تحديد العبية الحكاية فيها، فان البراهي المستنطة، ستكثف ان اساليب السرد حاولت قهر مبنى الحكاية ، أو يتعدير آخر حاولت تدمير المبنى التقليدي المحكلية، واستبدال علاقات التعمي المعروفة فيها بعلاقات تداخل وتكرار، والقت على متنها، وكل هذا، كان نتاجاً لقاية تهدف الى احداث خرق في بناء الحكلية، والاستعاضة عنه، باسية جديدة ومبتكرة، ويمكن تأشير هذا، بوصفه مبرحلة بالمروفة من مراهل الابتعاد عن الحكاية في صورتها المعروفة، ديد إن نشطبة الحكلية كما يلمس في معفى الجاهات القص، ديد إن نشطبة الحكلية كما يلمس في معفى الجاهات القص، ديد إن نشطبة الحكلية كما يلمس في معفى الجاهات القص، ديد إن نشطبة الحكلية تعاليقي حاصة لابه لم يظح بتكوين سياله الخاص يعد، فالحكاية بقيت نسفاً يتصاعد في جمد

اللمنة والرواية، ونظرة هجل الى مكونات الرواية المعاصرة في امريكا اللاتبنية والوطن العربي واليابان وحتى في أوربا. تكشف مقدار استفاد الرواية الى المكاية الى الحكاية.

يحدد القاص محمد شقيع ثلاثة عصور للحكاية، هي ءعصر النشاة، وهو العصر الذي كانت فيه للحكياية قبارة شاسة خفوق بمجهوليتها وغموضها قارة (الانتس) الاسطورية العريقة ، و ﴿ هِذِهِ القارةِ عاش اشخاص وهميون وحابقيون ، الهنة وانعماف الهنة، بشر وانعماف بشر، مصنوسون وتبنوؤيون ، تكلمنوا يلسان واهند ، لعمان الحقيقة المتخيلة، هذك كان: تقمل وايسوب وبيدبا وحي بن بلظان وشهرزاد وهوميروس واوفيده أأد ودعصر اكتشظ المكاية، وهو العصر الذي مينيت فيه للحكاية قصور وقلاع توزعت في سهوب الإقطاعيات الكبيرة، مثل ظعة مبوكاتليوه و هانتي الإسطالية، والنعسة وتشوسي الإنكليسزية، و حسرفانتسء الإسبيانية، خيرفال، وءدى مساده الفرنسيية، وكريلوف، و طوغول، الروسية، والاشوين جريج، والإغانية، ٩٠. وهصر والعودة الى الحكاية، وهو عصر الكتاب الماصرين والعائدين من شقوم المصور الوسيطة، إبتنوا للحكلية مدنأ مستقبلية مناسبة لانتعاش الاغبلة وتغريخ الإسرار، وتقنفيم الرؤى والمسور الدليقة في الخلايسا والإعماق اللامرئية للكون والإنسان الأف الترات ٣٠٠. ويضيف القاس محمد خضير مؤكداً، أنَّ العصر الأخير هو عصرنا، ولا يتوقف عند هذا التقسيم البارع لعصور الحكاية، إنما يدافع عنها، وإنها شكل من.

ونشكال الوعي الفكري لابتداء مرحلة جديدة من مراحل الانجازات البشرية العظمى في عملية الكتابة الانبية، أن وهذا النفاع يعبر عن حدس ابداعي بخسرورة فتح افاق جديدة لفن اللمنة القصيرة وهو يتزامن مع تيار واسع يدعو الى ضرورة اعتماد الحكاية ، أو تخليقها على وفق صيخة تاخذ جملة المتغيرات الاجتماعية في اعتبارها ال تحديث الحكاية مهمة ابداعية اصيلة، تكشف الله القصدة القصيرة، وكذا الرواية، لايمكن أن تقع في داشرة التكرار،

والشطية إن هي نهلت من هذا الموروث الانسماني الثر الذي لاينضب. وثمة عشرات الامثلة من القصيص والروايات التي اعتمدت الحكاية اطارأ لهاء او ريما حاضراً لبناه وقبائعهاء وهذا يقود الى الحبيث عن أوجه تمثلهر الحكاية في القصة. أو اشكال التناص الحكائي في القصة العراقية القصيرة من غبائل العبلاثق التي تبريبط الخبطاب القصصي المسامس بالخطاب الحكائى القديم الذي يعود الى مرحلة -بكبرة من تاريخ العراق القيم والتباريخ العبربي الارد وباء فقد تم تشغيص ظاهرة جديدة في مسار القصبة العراقينة، تتمثل بمعاولة نسج قصة على تخوم حكايسة معروضة ذات اصل ملحمی او شاریخی او اسطوری او عجالیی، وان صدور التناص بين الخطابين إما تاخذ شكل اندغام وتمام في الحكاية القبيمة او تخليق مكاية جبيدة تنطوي فيها بذور حكايات البيمة، وهذه القلاهرة تمثل انعطافاً خطيراً ﴿ تُعلورِ القَصَّةُ العراقية، فهي، إذا ماعرضت لدراسة دلالية، فانها تكشف هن منحى خاص ل استخدام الحكاية بوصفها وسيلة لايصال ما تَعَمِرُ عَنْهُ الْكِتَابَةُ الْوَاصِّعَةُ. أقصد تلك الكِتَابَةُ التي يَمَانُ القيش على دلالاتها بسهولة، وعلى الرغم من أنَّ ثمة اسباباً اجتماعية وسياسية بلورت مثل هذه الظاهرة، فانها، تبقي، ﴿ كثير من اسبابها، هماً ابداعياً، يبغى منه اللبدعون افتضاض عالم بكر لهذا الفن الذي ترهل واستسهل خبائل السنوات الاخيرة بصورة لا يحسد عليها وتهدف هذه الدراسة عن تناص الحكاية في القصة العراقية ال تحقيق غايتين اثنتين

٤. تقييم وصف عام لبناء القصة وبناء الحكلية بحيث يمكن تلبس مفاصل التناص الإساسية، من خلال استقراء واقع الحكلية اللحمية أو التاريخية... الخ كما وربت في مصادرها الإسلية، وكيفية انشاء نص ابداعي آخر عل تخومها. مع بيان خصوصية هذا النص الجديد، وتميزه بوصفه نصاً قلاماً بذاته ينطوي على سماته الخاصة، ومن الواضيح ال هذا المستوى تركيبي، وغاية البحث فيه، تشخيص بنماء القصة وبناه الحكاية وكيفية تداخلهما في الخطاب الجديد.

7. محاولة كشف دلالة هذا التنامى، بناءً على قراءة عميقة فتركيب الخطف قيد الدرس، واعتماداً على منظومة القرائن البلونة في مستوى التركيب، والوصول الى تثبيت مستويات الدلالة وتعويمها، بوصفها برهاناً شجعوعة من الفروض التي يعتمها النص، ومن أجل تحقيق هذين الهدفين، ثم انتخاب مجموعة من القميص القصيرة، التي تتميز ببناء فني جديد وتوجي بدلالة عميقة - كما ستكتبف الدراسة - وفي مرحلة لول سبتم كلف اوجه التناص، وفي مرحلة لاهقة تحمح الدراسة الى تعويم الدلالة التي تنطوي عليها النصوص النتخدة.

محمد خضير : الهة الطوقان

لقد أصبح من المؤكد الإن، أن هناك، في الإقل، خمس روابات للحمة الطوفان الرافينية التي إنخذها القاص محمد خضع خلفية لقصته والحكماء الثلاثة، أأ وقد وصلت معظم هذه الروابات مدونة على لقى طبنية مشوية بالذار أو مجلفة بهجير الشمس، وهثر عليها ضمن للحاريات الاثرية التي ضرفها العراق، خاصة في النصف الاول من القرن المشرين واصبحت متوافرة للدارسين إثر ترجمتها ونشرها في للفتر كثيرة والبك هذه الروابات

ا الدونة السومرية للحمة الطوفان وبطلها دريومسدراء، ولعلها اكثر المدونات اصطلة، فهي ابداع سومري خالص، استفادت منة المدونات اللاحقة، وهي تتطرق لموضوع خلق الإنسان وبعض المدن المهمة في جنوب بالاد الرافدين مشل داريسو، و دشروياك، ودسيار، ودلاراك، ودبادتبيرا، وتوصف عزم احد الآلهة لهالات البشر، فيقوم الآله دانكي، بلخبار دريوسدرا، بالامر، وهو ملك مجبوب، فيقوم الاخير ببناء سفينة لانقلا نفسه، والجزء الاخير من المدونة وصف نلاهوال التي يحدثها الطوفان والمصاعب الذي يتعرض لها دريوسدرا، في فلكه.

٣. المدونة التي جاحت ضمن الرقيم الحادي عشر من ملحمة

مكتابش، ويطلها «اتونا بشتم» وهي الحكاية التي يقعمها «اتونابشتم» لـمجلبانش، عن من خلوده، وكيف ان الآله «ايا» يخبرة بعزم الآلهة على احداث طوفان عظيم يغمس الآرض، وانه يقوم بتطبيق وصية «أيا» ببناء فلك كبير. اذ يحمل في المطبئة ببذرة كل ذي حيات، ويظح أخيراً بالنجاة، ويطبح خالداً

٣. روايسة مبحيروس، وبعظهما مضيمستسروس، أو ماكسيسوتروس، وهو الذك العاشر لبابل الذي اخبره الآله مترونوس، برؤيا طوفان سيعم الارش، وجدير بالذكار الله هذه الرواية وصفت باللغة اليونفنية، وقد حررها دبيروس، خمن كتاب خصصه لتاريخ بابل منذ بدء الخليقة اليمن حكم الاستندر الكبير، وعندوات مبالد بابل، واحدادً الله دانطيوخس الاول، خليقة الاستندر في حكم العراق وبلاد الشاء

 اللدونة التي حملت الملحمة القمسيرة، ويسطلهما داترجاسيس،

روایة انکلب اغلاسة تحکفیة الطوفان و بطلها منوح،

وتوجه فقدلاً عن الروايات المنكورة، عشرات الماحم، المكتابات والاستاناير المنتشرة في مختلف ارجحاء الحلم، وجبيعها تعتبد على حادثة الطوفان التي عرفتها البشرية في تطريخ مبكر جداً، وتحروى بصا يحابق البنية الذهنية والاجتماعية للشعوب التي ترويها، وتؤلف جزءاً مهماً من موروثها الشعبي الشاص، وهي متداولة شفاهياً وكتابياً على نطاق واسع في استرائيا والهند وجنوب شرق اسيا وامريكا الجنوبية واجزاء من افريقيا، وتكاد تتاق معظم تلك الروايات على الجنر الاسطوري للواقمة، ولكنها تقدمه بروايات متباينة، لاتفير كثيراً من معنى الحكاية!"

تكترب قصة «الحكماء الثلاثية» كثيراً الى الروايية الرابعة، لذ ان كلًا من اللحمة السومرية والقصة القمبيرة تتخذان من «اترحاسيس» بطلًا لهما. وتنسج الثانية كيانها، يناء ودلالة في حال مجاور للحقل اللحمي التي نهضت عليه الاولى بيد انها لاتكررها، فهي تخلق لناسها وقائعها

الخاصة، وهي في هذا، تماثل مسار التناص الذي يربط رواية وعوليس، لجيس جويس، باللحمة اليونانية والاوديسة، فللنصان اللحميان وطحمة الترحاسيس، وووالاوديسة، والنصان القصصيان والحكماء الثلاثة، ووعوليس، تنتظمها رحلة البحث . أن كان هذا البحث خلاصاً من مصيرها، أو عودة الي مكان أمين، والبحث بالشكاله عنصر خصب في الاب، فهو يتوالد عن دلالات عميقة وخصية وثرية.

ومن اجبل أن تتيسر عملية تلمس مضاصل التضاص الاساسية على مستوى البناء ومستوى الدلالة في الفصمين المذكورين، لابد من اللجوء المتلخيص وجيز للنصين ودلك في محاولة لتعلب نصق البناء الإساس للوقائع التي تكون لحمة النصين ومن ثم الانتقال الى دلالتهما

يعنى دائىرجاسيس: «المتنافي في الحكمة، ٣٠، او الواسع للعرقة وهوافي الإساطع السومرية والبابلية خادم الإله وانكى: أو وأيساء، وجديس بالذكس، أنَّ اللجميع الإلهي المُقْدِس في سومر يتكون من فلائة الطاب اساسيين هم :وأنوء مناهب الكانة الاولى في الهيكل القدس، وهو اعبل اوم في الكون، ودأب كل الإلهية، وقراراتيه مطلقية الاقبيل الرد والاستثناف،44. و«انتايل، وهو الاله الوطئي لبلاد مدوس، وهو الذي ميختار حكام سومر ويضع على رؤوسهم النيجان المقدسة، ٣٠. ودانكي، أو دايا، ويعنى حديد الإرض، وهـو واهب الحيساة والمهتم بشؤون الارض والبشن ولهيذا كان محبوباً مَنْ اهالي بالله الرافدين. وتكاد تتفق جميع المعماس الهنمة بتاريخ المراق القديم، أنَّ اللجمع الألهي المذكور، يكك يكون تسخة مطابقة لبنية المجتمع السمومري نفسه. فقد أمكن بوشوح كهان تلمس البنية الطبقية، ومن ثم المططة الهرمية، للألهة. بدءاً من الألهة العظام، وعصولًا الى الألهة المنفار المسؤولين عن القضايا الحياتية البسيسطة(١٠٠). كما توضح ثلك بصورة جلية ءملحمة الطوفان، نفسها.

تبدا اللحمة في لصطة صراع شاصة، وفيما يأتي موجزها : اذ تبدأ بـوصف الازمان اللـديمة حيث لم يكن موجوداً في الكون سوى الافهة العققام، فكان على الافهة ولا

سيما الالهة الصدفار اي من نوى المراتب الدنيا أن يضطلعوا بـانفسهم ق تهيئة مـايحتاجـون اليـه ق تلبؤون الحيـاة المُعْتِلَفِة، وقد تم الانفاق بين ثلاثة من الإلهية المُعَلِّلُم وهم دآنو، و،انتيل، و،ايا، على تقسيم الكون فيما بينهم، وعهد الإله ،اتليل، إلى الإلهة الصيفيري الشان إن يتولوا شؤون الارض مثل حفر الجداول والانهار. ولكن بعد حين أستثقل أولئك الإلهة عبء الإعسال التي فرشت عليهم فقلامبروأ واحتجوا بل انهم اظهروا للمصيان والثورة فتجمهروا ليلآ حول معيد وانظيل، وهم يحملون الشاعل. وبالاً شاهد هنذا الاله تجمع الإلهة الثائرين استثمار الإلهة العظام، فاشاروا عليه ان بيعث برسوله المسي مسكوء الى الثوار ويستطلع جلية الامر، فقتالو له أن الاعمل التي فترضت عليهم قند ارهقتهم قلا قبل فهم مها. وها علم دانليل، بدورة الالهة، اراد ان بيطش مِهم، لكنَّ كلا من وانوء وولها، الكرها هلاً ومعلَّا. وهو خلق كائن بيؤدي عمل الالهية، وهكذا خلق الانسيان ليخفق عبء العمل الشباق الذي كانت تؤديه از نهة سوس ويسزدك، معت حسين صحي البشر للتهمكين ﴿ اعمالهم الإرشية، فيقلق ذلك المحشب راهة وانفيل، فيعمد الى وسيلة يتخلص بوساطتها منهم، أذ يسلط طبهم والطاعون، لإشاعة الهدوء ق الارش، لكن ،آياء يتعمل بخالميه «اترحياسيس» ويخبره بنوايا دانليل، ويطلب اليه أن يجمع شيوخ المدينة، وان يتضرح الى الله الطاعون متعتاراء ويفعل واترهاسيسء ما أمريسه، وينقل البطير من الهسلاك، وتعطي الرون، يسرِّدادٍ، خلالها شائية منضب البشر وضبيجهم، فيفضب واظيبله ثانية، ويقرر القضاء على الجنس البشري، فيسلط مجساعة رهيبة، ويادر بان تحبس الإمطار، وهذا، يظهر دائرهاسيس، ثانية ويتصل بـ داياء ويشكو له حال قومه، فيخبرهُ الاخير بان يتضرع مع لوميه الى اله الاعطار دادده عني أن تميطر السماء ويستبيل القحط بالخبر، وتنجح خطة «آياء، والله يدرك وانتبل، أن خطعته كلها لافتاء الجنس البشري أن فشلت بسبب تدخل يعض الالهة يقوم هنو نفسه ببالاشراف عبل الراره، فيسلط طوفاتاً كبيراً، وقبل ان يتحول قراره الى فعل

مدمر، يقعل دآياه ب دائرهاسيس، ويخبره بصورة غير مباشرة - عن وراء الجرائي - أن بيني فلكاً للنجاة وان يحمل معه مااستطاع من القلّه وتباتكاته. ولا تعني غير نيام حتى تعصف السماء وترعد وتبرق، وتغيض الجداول والانهار، ويشعل الارض طوفان لامثيل له. لا بيلي غير دائرهاسيس، واثباهه في فلك النجاة ، ويكتسب بعد انتهاء الطوفان معة الفلود، بسبب ندم إلالهة على مقعلوا، وبقية المحمة شبه متطابقة مع منورد في حكاية اتونا بشتم والتي وردت ضعن ملجعة دكاكامش، ٢٠٠٠.

أما قصة والجكماء الثلاثة، فتبدأ بوصول ثلاثة عكماء بزعامة والرحاسيسوول مدينة البصرة بباب سلائي، في شتاء موجل الثمرض فيه المدينة لهجوم معاب في طرفها الجنوبي عندلسان الخليج على مسافة تبلغ ثمانين ميلاً. يصل الحكماء الثلاثة وميعوثين من مجنس الالهة في اشور لاستطلاع جبية

القلال وتندوين تقاريس هسريي مفصل عنهماء يتجنول «اترحاسيس» وتـابعاه في ارجـاء الديسة التي عصفت بها العمبور، فكانت تدمر ويعاد بِناؤها في إِلكان تفسه ويجدو انّ الحكماء اكتفوا بجبزء من المهمة الموكلة اليهم فلجاوا ال استطلاع العوال الناس ف المدينة. - وهي عل اية هال قريبة مَنْ جِبِهِةَ القَتَالَ ~ وجِمع ماتيسر مِنْ المَعَلُومَات عَنَهُم ورفعها الى مجلس الإلهة. وكان «اترهاسيس» الوحيد بإن تسابعيه ممن يعرف للدينة. أذ منبق أن مكث فيها عندما كان مرافقاً للملك ومخطريت ف اثماء تصحبه للعبلاميين ولهدا توق فيادة تابعيه، بحثاً عن مكان يدعى ممنزل الحكماء،. وحال وصولهم اليه. يتبين لهم انه نزل يسكنه اداس ينتمون ال عصور مختلفة. من بينهم الجلحظ وقصاصه الاثير خالد بن يزيد الكدى، وثلاثة شعراء هم العناسي وابن المُكَلَّكُ وأبي دلف فضلًا عن الهمداني والحريري ورحالة اجانب وحكام وقادة جيوش ويعض الجنود العائدين في الحرب، وبينسا كان الحكماء يستطلعون امر هؤلاء، يصل الشاعر السياب، يرافقه راويه الاعمى. فيقص الاخبر كيف استطاعاً اخبراً أن

يظما ﴿ الوصول الى منزل الحكماء، وفصل مكايدات القناعر لتحقيق هذه الغابة منذ فارق الحياة، وكيف انه كاب قصيدة تقطر أبي عن حاله، لكن الشاعر يتحامل على نفسه، ويصمح بعض وقللم الرواية، ويؤكد انَّ القصيدة ليست له ، اتما هي لشاعرشان مقاتل يدعى يوسف الطحان النقاء جريحا في احد فنادق المدينة، ولما اراد أن يعوده ، وجده قد غادر المكان الى جهلة غبر معلومية، وخلف تحت وسابقته مأكبرة تتشعن القصيدة المشار اليها، ويقوم بمهمة القائما الى الجالسين في نزل الحكماء الذين التزموا الصنعت، وكان الحكماء فقط على التمسال بمبجلس الالهسة، وابسان كسل هنذا، يستشعيب والرحاسيس،: والقبادلة التي حدثت ف مجلس الألهبة فأن استدعوه لينظوا الينه حلم ستحاريب الرهيب عن سيبول الدماء التي فافتت على ارض دباب سئلتيء القديمة، و امروه ان ينتهب الى هناك لتصرير كالنزير عن المعارك الداشرةء. ويتقضى الليل، ومع اشراقة الصبياح، يتقض هذا الجميع الغربية، ويختاس الحكماء الثلاثة من حيث فلهروا: !

نبدي، اول وهلة، مقاميل التناص الإسباسية بين النص اللحمي والنص القصصي قليلة، وربعاً معدومة، بيت ال تعلياً دليقاً استفام الوقائع في النصين، والخصيائص الشخصية الرئيسة، وللنظام الزمني الذي يؤطر سلسلة الوقائع في النصين، يكتبك عن تماثل وان كان شالاقاً على مستوى البناء، كما أن القرائن للحتفدة في النصين، وخاصة على مستوى القرامة الافقية، تكتفف عن تماثل على مستوى الدلالة، وعلى الرغم من كل هذا قال نص «الحكماء الثلاثة» ينسج كيامه الخاص على تخوم النص اللحمي ويطور آليات بنائه الحاصة، وهذه احدى السمات الإساسية للنصوص بنائه الحاصة، وهذه احدى السمات الإساسية للنصوص

يجب التاكيد عند النظر الى هدين المصين، ان حافزهما استطوري – ملحمي ف اترحاسيس، يقوم بمهمة انقاذ الجنس النشري – في ملحمة الطوفان – بايعاز – وان كان غير مباش – من ،آيا، ويهىء تماماً اسماب تلك المهمة، وهو ق

المعة والحكماء الثلاثة، يرسل مبعوثاً من مجلس الإلهنة في اشور، ومن هذا الجذر الاسطوري – الملحمي، يتطور كل من النصين في سياق يتداخل احيساناً ويشوازي احيانياً اخرى وبقوم والرحاسيس، وهو الشخصية المحوريسة في النصين بضجارٌ مهمة خطيرة، هي انقلا الجنس البشيري في النص اللحمي، واستطلاع احوال الناس الذين يعينون على مقربة مَنْ خَطُوطَ النَّارِ فِي النَّصِ القصيصِ وتتوالى سلسلة الوقائع. اذ يظح وانرهاسيس، في مهمته الاوثى ولكنه يخفق في الثانية فهو لايقف عند حدود استبدال مهمته الاصطبة، وهي تدوين تقرير حربي مفصل عن جبهة القتال، باستطلاع حمال أهل الدينة، انما يتحول دوره الى المقصية متفرجة، أو بعبارة أدق، شخصية مراقبة وموصلة، لا تنطوي عل فعيل، ومن الواضيح أن الاطار الزمني لكيلا التصيين أطار ملحمي -دلخل، وليس اطاراً تاريخياً، فهما محكومان بزمن يلتف حول نفسه، ولا يتقيد بالاستمرارية التعروفة، ويتصبح ذلك من أجثماع الشخصيات التي تعود ال تواريخ مختلفة وازمان متبلينة داخل نزل الحكماء ويبدو، من كل هذا، انَّ العناصر الإساسية الشلالة في النصبين وهي الوقائسع التي تكون سلسلة الحدث، والشخصية والزمان تداد تتماثل ق اطارها الغيام، ويتنقى الاهتبلاف واضبحناً في عنصر المكبان، والمقصودالمكان بمعناء الجغراق، لا المكنان بمعناه الدلال. فالعناص الإساسية التي يعهض عليها بناء النصبين في مستواها الدلاق متعبائلة، كما ستكشف القبراءة الدلالية. ولاشك از المكان احد العوامل الإساسية التي تعبق الشبكة التناصية في النصوص الإدبية، لكن قوة النصوص الإصلية، غَالِباً مَاتَعَرَقَ هَـٰذَا الحَجَابِ أَوْ تَحَـُورَهُ، وَتَنْفَذُ الْيُ جِسَـٰدٍ المصوص الجديدة، وتبقى المطابقة في الابنية الصد ركني الثناص حسب، وقد لاتكون علملًا حاسماً في تثبيت الشاص بين محتلف النصوص، لسبب اسلس وهو أنَّ ابنية الاجتاس الاببية أو انواعها، غالباً مايهيمن عليها نسق واحد في عصرها. ولعلَّ دلك يبدو اكثر وشيوحاً في الإنواع المتفردة عن

الجنس الواحد واذا نظر الى العناصر الفنية التي تكون بناء نوع ادبي ما، يمكن بسهولة تلمس امثاله في الدواع اخرى داخل الجنس الادبي فالتعاقب نسق في الرواية التقيدية، ولكن هذا لا يعني ال جميع نصوص تلك الروايات متداخلة، ويمكن أن يعمم الامس على العنساصر الفنية الاخسرى مشل الشخصية والزمان والمكان اذ إن اليات بنساء النوع غيالباً ماتقترب في خصائصها العامة إمان عصر معين

ولهذا، يدخل المستوى الدلاق عنصراً فاعلاً في تحديد هوية التنامن، وهو الذي يبين القوة الإنداعية للتعسوص المتداخلة، ويبين ايضاً مدى اعتماد بعضها على بعض. بيد ان المستوى الدلال هو طبقة خفية للمستوى البنائي، لهذا لايمكن تعويمه دون مصر مكونات مستوى البناء، فضلاً عن الخصائص الإسلوبية للنصين الدروسين، وعودة ال كل من ملحمة والرحاسيس وقصة والمكصاء الثلاثية، لاستنطاق دلالقهماء يتبين انهما تنسجان سباقأ واحدأ تتظافر مكوناته معاً يدواً من الجِدْر اللحمي المُشترك، وصولاً الى تهاية كل من النصين، وهذا السياق تحكمه علاقة مرجعية خناصة ذات مستويين الاول . المستوى الملحمي القديم الذي يبعدا اسطورياً بخلق الانسان – فمحاولة اهلاكه، ثم تجاته، وهي سلسلة افعال تتكون من بداية ووسط ويهلية. وتقترن هذه السلسلة بداشرحاسيس، البحل الذي ينطوي على فعل خَارِقَ فِي الْمُطُورِ الْلَحْمِي، فَهُو يَسْتَطَيِّعَ انْ يَرِيْقَي مَفْعَلُهُ الْيُ مستوى يتحدى به قرار الالهة، ويظح بلبطال نزوة الفناء . التي تنتاب والليل، ويستطيع ان يعيد توازن الافعال، عندما يبحر في عباب الطوفان حاملًا معه المسلاب البشريسة التي سيقيص لها النهوش فيما بعد، ف واترحاسيس، الذي يش أسمه بقدرة عقلية متميزة، ينقد بفعله من خلل خصام الالهة عندما يسرب اليه (آيا) عزم دانليل، على احداث الطوفان . وتتواصل سلسلة افعاله الجزئية الى ان تبلغ نتيجة مذهلة ، اد أن الأمر لايقتصر عند حدود انقلا الجنس البشري، انما يتعداه الى اكتسابه الخلود، وشيم الاتهة على قرارها، ومن هذا ترتبط منورة داترجاسيس، بصورة المنقط الدي يحضر في

لحقلة لزمة خاصة. أما المستوى الثاني فهو المستوى المعاش الان، وهو مستوى يبدو اكثر خصوبة، أذ أنَّ ءاترحضيس، في النص القصمي لم يندب نضمه مخلصاً، فعبدا البطولة هنا ينتقى، ويندحر ازاء المرجع، والبحاولة تتجرد عن مفهوم الفعل الذي طَلِقًا اقترن بالبطل في الإداب القديمة، ومُتَحول الى رؤيــة تنطوي عبل موقف، انّ داتـرهاسيس، هنــا، من خلامية القرائن فلتي يحتشد بهنا النمي، يتعثل انصولجاً للبطل الذي يتقهل ازاء العظم، اذ لم يعد معكنا ازاء عالم الذمن الدامي، ان يقلح ،إتــرحــاسيس، ﴿ تكــرار مهمتــهُ اللحنية السابقة، مع كل مليمتكه من الدرة. أنَّ البطل الإن – وقمية الحكماء الثلاثة مثال على ذلك — غير فاعل بللفهـوم التقيدي، فالعالم اكبر منه، وليس له قدرة عل حل الملاكل المستعمنية التي تنخر ﴿ ذلك العالم. ولهذا، فهو يتحول ال شخصية مراقبة، تبلور رؤيتها الخاصة من مجمل مكونات الواقع الذي يقدمه النص. أنَّ البحال في كثير من التصوص المعاصرة اخذ يشخل عن دوره ازاء عالم لا يعترف بالبطولة المثلية وريمة، يكون هذاء احد الإسباب الرئيسة التي هدت ب الترهاسيس، لا أن يستبخل مهانه الإصلية، بجولة استطلاعية ﴿ مدينة البعصرة حصب إدما بسان يتحول ال شخصينة متفرجية. وهذا يبدل على حيدس عند البيدعين يستعدونه من شبكة العلاقات المعلدة في الحياة الاجتماعية، التي بدأت في المنتوات الإخبرة، خاشعة للعابير غربية ان هذه اشكلية جديدة بدات ن القصة العراقية .

ان المستوبين الملحمي والواقعي يتنسازهان مبشى القصة ودلالتها، ولكنهما بعدانها بقوة ابداعية كبيرة. وبذلك فهي لا تبدو، كما يتغيل البعض، عبارة عن تقرير صحفي سريع سببته الحرب، بعقدار كونها تقوص عميقاً في التاريخ المحمي للواقع، وتنتقي ماهدو دال فيه، وتسطمح لربحا الحلقات المفاودة بين الماشي والحاض، وتقفز الى المستقبل لناسيس ارضية جديدة لفن القصة في المراق تشاركها في ذلك نصوص فعصية اشرى،

محمود جنداري: قلاع الورق

تكشف اية نظرة استقرائية باليقية للعالم القصص الذي قام محمود جنداري بتخليقه خلال ربع قرن عن الكتابة إنه عالم متمين، وإذا المكن تنصية الكاتب جانباً والمباشرة إلى الاقتراب الى ذلك المعالم، ودراسة عناصر تكوينه، وأساليب المدرد المتنوعية التي بنته، ومشطوعة الدلالات المتشوعة الترشمة عنه، وكل وهج الآلام والاحزان التي ينطوي عليها ذلك العالم، يجد النباق نفصه بمواجهة مادة قصصية ابداعية طلهبة، تتنازعها أربع منزاحل استأسية، تندور جبيعها في افق واهد، هو الافق التعبيري، اذ تبدو مكونات ذلك العالم على غير ماهي عليه, إنما تمثل عبر وعي الرواة الذين يقدمون الثادة القصصية، وذلك بسان تضغى على تلك الكونات اسطسيس وانقمالات خنامية، تصفى فيدن وعي خاص، وننای عن جذرها، ای تبتعد عن مرجعها، وتؤسس لنفسها حقلاً دلالياً خاصاً، وتصطلح هنا على تلك الراحل، بتمطلحات تنطيح لتناشج خصدومنية العنائم الإبداعي للقاص محمود جنداري، ولا تبغى من ذلك حصر ذلك العالم صَّمَنَ أَطَرُ ثَانِيَّةً، إِنَّمَا يَمَكُنُ القُولَ، أَنَّ تَقْسِمِ عَلَمُهُ أَلَى مُراحِلُ فرضته طبيعة عائه الإبداعي، ومراحل التطور التي شهدها:

 التعبيرية – الواقعية، وتلمس في مجموعته الاوق «أعوام القلما، وفيها تقدم مكوتات الواقع، متمثلة بـوعي الرواة، وتبدأ فيها لوق علامات الاصرار على تخليق مادة قصحية تتعارض مع المالوف.

 التعبيسرية – الرسزية، وتلمس في مجموعية «المصار، وفيها بذور واخبجة لحيالة البحث عن النعوذج الذي يرتقي الى مستوى الرمز.

 التعبيرية - القبيئية، وتلمس في مجموعة محالات، وهي مرحلة مهمة، يقول عنها القاص نفسه إنها طوحات تأخذ كل الاشياء فيها حجومها ومسلماتها، ""

التعبيرية - التباريخية وتلمس في روايت المعة والحابث،

وبرجل بعد نفسه للموتء ووالسقوطة واربع قصص بعنوان واحتمالات، لم يقيض لها النشر بعد ١٥، واهمة والقلعة، وإلا ببدو مصطلح والتعبيسرية – التساريخية، خنداعاً لوصاف الرملة الاخيرة من مراحل ابداع هذا القاص، ولهذا لابد من استدراك الأمر، والتاكيد إن التاريخية القصودة هذا، ليست الوقائع، بل الهدوم، فالشخصية في هذه المرحلة، تشافلها عموم تاريخية، كما سيتبين لاحقاً من خيلال تحليل الصمة والقاعة،، ومن الجدير بالذكر هذا، أنَّ جميع القصيص التي تمثل هذه للرحلة باستثناء والسقوط ووالقلعة، تدور حول شخصينة معلم التاريبخ دانيس المنصوريء وهى جميعنآ تحاول استكناه مازقه السياس والإجتماعي والحضاري، في مواجهته لواقعه الخامض. وهي مرحلة تنطوي على اعبالة نادرة في إنها تنظمح لتمنزيق هجب الظلام وكل القضاعات المنظرة في الوعى، وتتحول فيها الشخصية الى نمودج مهدد ومطارد ولا يملك للدفاع عن تقسمه، غير وعيته الاصبيل بعواجهة الوعى الزائف ولقد تغمافرت ممأء جميع الكوناث التي تؤلف هذه المرحلة، فتعقضت عن نص قصصي جديد هي

لا يتعلوض هذا النص القصصي مع البناء المالوف بيشع عن دلالة خاصة، لم تنتبه البها القصة العراقية بعد، يرشح عن دلالة خاصة، لم تنتبه البها القصة العراقية بعد، وهو في هذا الجانب وثبقة ابداعية تعتمد على نظرة الديولوجية خاصة الى التاريخ بمفهومه الشاصل. الله هذا النصيةوم على مبدا المغايرة الكلية وبذا، فانه يضع نفصه في الكازق الصعب، لانه لا ينهض على سياق قبل مهدته نصوص المازق الصعب، لانه لا ينهض على سياق قبل مهدته نصوص مغاردة، وعليه، لايمكن أن ينترع خارج سياقه الضاص، ويعلم على وفق سياقات نصوص اخرى، بل، يجب التعامل معه من خلال تكويته الخاص وبنيته الخاصة فهو. لايذهب ال التاريخ، انما يستحضره فيه ويتضمنه، وينتخب لحقاة فاصة للبدء بالتحاورة مع التاريخ، فهي من ناهية او في لحقاة غيرى من ناهية او في لحقاة الخرى غامة، لو استعادة وعي محلور ومن ناهية او في لحقاة اخرى

لحظة العطاف تاريخي تقترن بزمن محدد:

التحت حانة الاصود السبعة ابوابها المغلقة منذ ربع قرن، فتح الندل ابوابها في وقت مبكر من فلهر يوم الخميس فاندفع هواء حار مسعور مقلحيء، اندفع يصنفب ودخل الحانة من كل ابوابها فازاح اغطية الموائد البيض وكشف عن اسطحها للرمرية الاخذة في التشقق وفي الحانة انطلق الهواء في المدينة يجوب شوارعها محدثاً ضبجة عنيفة تراجعت داخل ازقتها بعد اختناقها بالهواء السلفن الذي يوحي وكانه منبعث من جميع مقتنعل وعم الارتباك اعماق سلحانها المقمعة بالغبار والمرق وهي تقنهق هذا المزيج الهائل من هواء وغبار وآهات عبيقة، ثم وهي تقنفه يعنف على شكيل صراخ حساء، وآهة طويلة تتلاش في عنفوان الربح وخواء الشوارع،

انُ هَـذَا الإستهلال المعيس، هو ن الحقيقة اللحـقاة الزمنية الأسبة التي تؤهار القصمة، ومن خلالها ينبثق التاريخ مكل هول وقائمه، فالاستهلال هذا هو بوابة القباريح الدي يعبر عنه من خلال وعي الراوي اللككم وهو عملحب الحانة التي تفتح إثر اغلاق لدة ربع قرن وتبدو وقائع التلريخ مشوشة، فالراوي لا بري فيها غيروقائع ورقية تتراكم لتؤلف المُورُوثُ الدَّهُتَى لِأَهَالِ الطَّلَعَةِ، وَأَدْ يَنْقُلُ عَارِيحِ الطَّعَةِ خَلَالُ حَ اربعين قرناً دون اهتمام بالتسلسل، انما بالوقوف على اكثر الوقائع دموية ودلالة، فبأنَّ الراوي الذي يقرض هضنوره احياناً، بصوته الخاص، الذي يغيب احياناً ليترك للوقائع ان تروى باسلوب موضوعي، يتحسول خلال لحيظة القص ال مراقب لتاريخ من الوهم، انه غارق ف الوهم، ولا يعلل قصه للتاريخ، كما لايود أن يبين بل يتحدث، أنه مسكون بـوهم رفاقه القدامي في الحانة الذين جالسوه عبر حقب التاريخ جرجيس وابراهيم ويافث، وتواق لأن يرى الندل الاواشل: ميضائيل وبطليموس والحصراوي، هؤلاء الضائبون عن الشهد والحاضرون فيه بالوة وجودهم ، ويتميز الراوي في قصة ،الظمة بقرته الاستعراضية الوصفيـة، وهو يعلق ماستمرار على مكونات عائلة للضبيق : حابة الإسود المسعة، ويتحول الفعل القصصى ال وصف ينطوي عل رؤية نظذة

تسفح مواقلها على ذرى معظم الوقائع اللهمة في تاريخ بالا الرافيين، أن الشخصية هذا، تذوب بوصفها كباناً، وتتحول أن وؤية وهكذا، فلن هذا النص بقوم بتدمير اهم عنصرين فنين في القصة القصيرة وهما :الشخصية والحدث، ويوق المتملماً استثمالياً بكرمان والكان، أنّ الكان هنا لوحة الحائة ولوجة التاريخ وتأمل الراوي لهما، أما الزمان فهو أطار غير محدد بتاريخ، أنه الزمن الداخل الحر الذي يتنقل بين جميح مستويات الزمن، فيبدأ من الوهم لينتهي اليه، فهو يبدأ من لحظة التخليق الخاصة حينما يقرر الراوية، أن يسوغ اسم حائة الإسود المبحة،

معدّه الحانة سميت بهذا الاسم بلا مناسبة، وفي الحقيقة انا الذي سميتها به فلقد حدثت نفسي نصا يفصل الاخسرون الدريون خبائل ربع قبرن، واوردت حكايية عن نفسي وعل لسائي ان الدينة وهي بعد تتكون هاجمتها اسود سبعة جائعة من كافة الاتجاهات،

أن تسويغ المتاية المفتلقة، يتفسن ايماة خاصاً، بإن كل شيء مختلف فالإسود السبعة المهاجمة، حسب الحكاية المختلفة، تداهم المدينة لكن السكان يعمدون الى الصبح والحيلة، فيقدون الاسود لحم الماعز المدجن ويفاحون بعد جهد أن يدجنوا الاسود لحم الماعز المدجن ويفاحون بعد تتطور بعد حين الا ينقسم الناس الى مثل كل منها تعبد أسداً، وكل منة تنقسم بدورها إثر موت اسدها الى قسمين، قسم يؤيد استمرار عبادة الاسد بعد موته، وآخر يبحث عن بديل جديد، ومن الواضح إن الحكاية مختلفة تعاماً، وتقيم نتفسير حالة عيم التجانس الاجتماعي. الولاءات المتعددة لأهالي القعة لكنها تلاح الى حد كبير بتاشير حالة قائمة الان، ويعمد الراوى فضلاً عن هذا الى وخز التاريخ

برؤيته الكلية الجارحة ، ويحصره مثل اي مخطوط اهمل في طيات الماني وقيض له من يبعثه، لكن بعد اضفاء رؤيته الخاصة عليه ضمن اطار مكاني محبد، ويتنازع كل من المكان والزمان بنية النص ودلالته، واذا كان ضيق المكان، حسب مصود جنداري واحد مسببات جمود النص القصحيء"،

فان القاص يبرح في تدمير وهم الكان، عندما يقوم الراوي باعادة قص الاحداث معروضة عل جدران الحانة، فهو، وأن كان متكلًّا إلى الطَّعَة ومحدثاً إلى نهر مردانو، الَّا أَنَّ الوقائع تترى باستمرار بين هذين الحيزين، أن القلعة مكان ملقوم ومهيمن لا يمكن لسردانسوء الجاف أن ينطهره، ولهذا فأن الوقائع تمنيل في ذاكرة الراوي بين جين وآخر، كما يصريد مردانو، الجاف بسبوله بين فصل وآخر. ان الراوي لايقوم باعادة رواية احداث التاريخ، فيحدد دوره بوصفه وسيلة توصيل، إنما يعمد الى التشكيك بالتاريخ ذاته، ويعيد تركيب بعض الوقائع متحبياً الإطر الزمنية العامة، فيفع تركيبها ودلالتها بما يتلق والمتحلف السردي للقصمة، أن الراوي ينطوي على المؤرخ لكنه يشنقه فيه ويكون منبعة للتطريخ مغام التاريخ عنده مسربياً اي وهميـاً. فهو يسروي لقاء الاسكندر بستابيس، اثر غزوه لسعيلام بالصورة الاتية طا عاد الإسكندر مزهواً وجد تاييس قد تبرجت وجلست في غرفة اللكة ﴿ تُعَرِّ بِنُوحُدُ نَصَى وَعُرَاسُةً السَّلِكَةِ لَهُمَا بِأَبِسَانَ، بِأَبِّ يومطها الى اللخدع الملكي وجاب يوصطها الى قاعة العرش شم الإسكنس راشمة العطر فاهتدى اليمكان تأييس فكت عثه زرد درعه الحديدي واخذته بين يبديها، بينمنا يروي التساريخ المُكتوب أن لقاء الإسكندر بسرتاييس، كان ف حال فحم اقامه الاسكندر عند احتىلاله ميىرسيبيوليس، عناصصة الدولة العيلامية، انها هي التي اغبرمت غضب عندمنا اكدت أن جميع الدسائس التي كانت تحاك فيد اليونان، مما لدي ال لحراق العاصمـة.٣٩) وهو يجعـل من مردانو،نهـرأ يعر من مبيئة ارانجا، وهو في الحقيقة بعيد عنها، انه نهر العظيم حالياً، ولاتلف رغية الراوي عند هذا الحد، بـل إنه يطبع. المهيئة التاريخية واراهجاه وهي مدينة كركوك الحاليسة الى ،ارابخا، إنه ولا شق ميال للتعامل مع التاريخ لا بوصف حقيقة، بل بوصفه رؤية خاصة، وتستفحل هذه الرؤية لتمول القاريخ بلجعه الى العة من ورق تخرقها الجمارة المُلكِية طَفَ كَنَانَتِ الطوابِقِ الأَخْبِرَةُ مِنْ ورق جِلْس أُولِنْتُكُ الرواد الاوائل، والنبل القيدامي ينتظرون الجميرة الملكية

وهي تخرق طابق الورق ينتظرون ذلك منذ ربع قرن ءومن خَلَالُ هَذَا اللَّهُمُ الجِدِيدِ وَالْخَاصِ لِلتَّارِيخُ، أَغَدُ الزَّمَنُ ضَمَنَ الإطار السردي صورة خاصة، فالراوي يتنال خالل الرون طويلة دون ان ينابه بعقبيات الزمن الاعتبادي، فبالحاضر ينفتح على اشافى ويستحضر وقالصاويطرعى السنقبل ويستشرف ماسيحدث فيه، ومن هذا تبدو الحسانة ومن ثم اللقة سرا يتركب فيه ليس الشاريخ حسب بسل المستقبل ايضاً، ونهذا يبدق هذا النص من جهة محايثاً للتاريخ، لكنه مَنْ جِهَةُ احْرَى مَعَايِرِ لَهُ وَمِتَعَارِضَ مَعَهُ وَيِنْهِضْ عَلَى تَعْرَيْقَهُ ، وهنذا الفعل يقنوده تموذج، أن النمسوذج - الراوي، هنا، يعفل بمستوين انه مسوت تاريخي ورؤيسة صرديسة، وهو عترك من كل من الصردي المتخيل والتاريخي، ويتبع ذلك واشتمأ ق تفاوب السيردين الذاتى والوشيوعي في تقييم المادة القصمنية. هذه المادة الذي لانتبلور بصورة منطقية حكائية فمتنها التاريخ وبعاؤهما مفتوح الي افق بالرب الي ميغة الإعتراف. أنَّ مقاصل التناص المُتحققة هنا تكون بين للتاريخ والحكاية، فلمة حكايات الاصود وتاييس ومهر ردانو وغيرها وفرهذا المجاز ومن خلاله متدفق وعي الراوي تاركأ اللزأ ي وعن المتلقى، ﴿ تقديمه توالي السلطات على القلمة، فهي المكان – الوطن – الذي تنازعته عير المصور طموشات الإخرين ومصالحهم من غيزاة وحكام وقتلة، وتكمن القبوة الدالة لهذا النص في كونسه يخز بباستعرار طعقبات الوعى ويؤمس دلالته في القال، ويعيداً عن الانظار، قلا مناص غير الذهاب اليه خلل طرق وعرة غير معبدة من اساليب التعبير. وسائل البضاء التي لم تجرب من البل على نسطاق واسع في القمية القمبيرة، وقد يبدو ﴿ مستوى ما من احد مستويات الدلالة التي يمكن تعويمها ﴿ النص، أنَ التَّأُم شمل النَّحَالِ والرواد القدامي في حائبة الاسود السبعية، هو نبوح على الحاض، بيد ان الحاض غلاب الا برموزه المطعورة وغير المقاورة، فلا يوجد اذن غير الذهاب الى المُاشىء فالاحتداث تكرر مضمها، وتامل واقعة ما اشبه بتامل غيرها، ويكاد الثعل والرواد مكل ملتوحي به اسماؤهم من دلالة تاريخية يكونون

حلقة من عتمة بنبئق من وسطها الراوى، مدافعاً عن وجوده، لكنه اخيرأ يفتك شرط ثورته فينوب بينهم متاملا الجمرة اللكية وهن تخرق نازلة جسد التساريخ، اي جُمعد الطّعة وكيانها. فالنموذج هشاء قريب الى والبرحاسيس، في المسة الحكماء الثلاثة، لمحمد خضير، فهو نموذج يراقب ولا يفعل واذا كنان الامساك ببالندوذج عنعيباً جنداً حسب محصود جنداري، فانه استطاع في والقعة، تجريد النموذج من قوته اللهية من جميع صُغاته وخصائصه. واحاله ال رؤية فقط وهذا إنتزاع آخر، يضاف ال «الرجاسيس» وغيره ف تنحى النموذج المثال ازاء قوة المرجع وتركيبته القاهرة بل ان الراوى هذا، يخطو قدماً صوب هزيمته، ولذا كان اترحاسيس لد تخل عن مهنته، اكتفى يسير الواقع الاجتماعي اسباب سللتي، فان الراوي هذا، عير عن مستوى واضح من القهر والانهزام عندما انتحى مكانأ حصينا يستند ال القلعة ويطل على النهر، وهو يلوك التاريخ خلصة مع نفسه، دون أن يجرو على الإعلان عن نفسه وسطادتان الخمر ومدمنيه.

فالندوذج هذا يفتقد الاشكالية، لكنه ينطوي على عامو أهم منها، أن اعتراضه على مقاهر الواقع، يدفن فيه، وينزف بصورة تاملات ذاتية، واعترافات خاصة، لكنها لاتبلغ حد الصدام مع الواقع انها اشكالية جديدة، تهجع في سراديب الثلريخ، وقد تغنى في غياهب الظلام.

لطفية الدليمي : شاهي الأحزان

لقر سبق التاكيد حول قصة «الحكماء الثلاثة» لحمد خضير، وقصة «القلعة» للحمود جنداري ، فضلاً عن المدخل النظري الذي يستهدي به هذا البحث، تقرير مفاصل التناصر الاسلمية بين الخطاب القصصي العبراقي المعاصر والمتن الحكلي أو التاريخي العراقي القيم، وخلال عطية استكناه وتلس تلك المفاصل المتداخلة ذهاباً الى الحكاية الاسطورية أو المدونة التاريخية، أو حضوراً لبعض تلك الملاحية أو المدونة التاريخية، أو حضوراً لبعض تلك

الى تقرير تناثية اساسية، لحد اطرافها ينهض على المفايرة والاختسائف، وطرفها الاخس يتصف بسالتبسات والاستقرار والسكون.

لك نهضت تلك الثنائية على الملحمي/ الواقعي عند محيد غضير، والتاريخي/ الواقعي عند محصود جنداري وفي محاونة لاستحضار المغيّب في قصتي والحكماء الثلاثة، و والقعة، تبين إنَّ المعتوى الملحمي/ التاريخي في القصنين اللَّهُ كُورِتِينَ. هُو بُوابَّةُ الواقعي، وإنَّ الوصول الى العاشر، وكشف بنيته، وسبر غوره، سردياً، يمر خلل مستويات غائبة لي طبات الماضي، فلا بد إنن من استنهاض حيل السرد المعكنة، والاعتماد عليهاء لتعويم الواقعى من وراء المحتر الشفافة للحمية للأضى أو أسطوريته، وأعبيح الذهاب ألى مجناهل الملحمة والتاريخ، كما اشرته القصنان المذكورتان، ماهو الأ تورية بلاغية للوقوف ازاء الواقعي إنها لعبثة الاستعارة الكبرى في الخطاب الإبداعي، والعمل عل حفر مستنقصات الاوهام في خطاب القصنة العراقية الجديدة عن أجل تكثيف الرؤية واغناء اللقفيل الصردي بجميع أنواعبه وتأسيس سياق جديد، وذائقة جديدة، ورؤية جديدة، وشعرية جديدة، وهجر المسطحات الضبطة التى تتخبط فيها القمنة العراقية والعربية.

لعل القراءة النقدية لقصة «هو الذي اتي: ""، للقاصة لطفية الطيمي، مستفلق داثرة الشك باليقسين، فهي الاخرى تنهض على مفهوم الثنائية، فتعاير في احد مرتكزاتها، وتبقي على مرتكز الثبات، الاصل القال للسردية الجديدة، يكتنف تلك الثنائية مصورة واضعة الاستهلال الذي تستهل به القصة:

دهذه القصة ليست سبوى دقصة حب، وماهي بالاسطورة أو الخراضة، وأنا إذ أروبها لكم لا انتظر منكم أن تصدقوها، حسبي إنني عشتها، وبين يدي البيئة الشي تثبت أي وللاخرين حقيقة حدوثها، والقصة بعد هذا لا تخص احداً

سنواي – في الأقبل عبل المستنوى الشخصي – لاتها بهذا الاعتبار قستي وهدي ولنا بطلتها وشاهدتها الحية،(١٠٠٠)

والذي يقرره هذا الاستهائل الذي يصابث طاطع الاستهائل في بعض اقاصيص ادغار الان بو و بورخس ثم إنه يؤشر ذلك الثنائية التي تم استكناه اركانها إسان وصف وتحليل قصني جنداري وخضير، لكنه يجترح فها ركنا جديداً وهو الاسطوري ذي السمة التاريخية بموازاة الواقعي، ويفتض لخطاب القصة افاقاً جديدة، لتنسج متنها بين هذين القطبين، فتطفح بالاحزان حضوراً وغياباً

تخلق قصمة وهماً للتهام الله الاسطوري التاريخية وهماً للتهاب الله الاسطوري التاريخية والدخول الى مصراب الحكاية التاريخية بمعدها الاسطوري / يتم اولاً بتائيث المشهد العلم، وبالتحديد الاطار المكاس الذي يعد بوابة الشروع الى الوهم السردي، الا وهو المتحف هيث تقف راوية القصة وبطلتها، تقرر ذلك ببراعة ولكن بحثر يضاعف الاحساس بالوهم، ويهيء تعاماً للتوطل في غياهب الماشي.

مكلما دخلت متحفاً كان يحدث في هذا الامر الغريب موار وضيق في المعدر وانبهار في الغلوس، يتبعه شهر يسري من اسفل الراس: في الفلهر والاطراف، لجبل كان يحدث في ذلك ثم تبدأ يداي بالارتسائل ويتسارع نبضي وتجتاعني صوجة من الحرارة، يتومج بها جسدي كله.. لست الحرارة ذات خيل بغرج، أو كاتبة تبتدع الحكيات، إنما إذا مدرمة تاريخ مولمة بحضارات العراق القديمة، ومهتمة بمكوراء النفس والطبيعة ومفتونة ملخوارق، ""

لقد خلق الوهم اذن، وحضرت مسوغاته، ولم يبق فير نسج الحكاية الحزينة التي تأتي تمهيداً أو تتويجاً للحيط

الاهزان الذي توسيع لطفية اليليمي مداه قصة بحد أشرى، تضارع في ذلك كاترين مانسفيلد.

لقد افلح الاستهلال يفتيح بدايية التارييخ وبوابية الحاض، ويذا نشأت ثنائية جديدة على تخوم الإسطوري/ الواقعي. الا وهي المتوازية السردية بين حكاية شهال/ جواد الحاضرة وحكاية/ نائتنا/ جوديا الغائبة. ومهدت السبل لان تتماهى الحكاية الاولى بحكاية جوديا أمع لكش (٢٠٦٠ ق . م) ومحبوبته نائشا التي نـزلت مخطوفـة في قارب من القصب والبردي الى العالم الصفلي. ولكن كيف بلوغ المغيب، واعنى الحكاية التي تتعظهر خلل السرد، حكايسة جوديساً/ نانشا. إنَّ الوصول إليها يتم بالولع الذي يستغرق جـواد تمامأ وهبو يعد إطروحته التاريخينة «جودينا امير لكش وعصره الذهبي، ورغية نهال المكبوته في البحث عن اشكال عبادة عشتار في بلاد مابين النهرين. وعلى الرغم من توازي تلك اللنائية في مظهرهما المرشي، الا أنها تناتيبة متداخلة. متماهية في بعضها في مستوى الدلالة، وتحتشب القصة بقرائن كثيرة تغلب التماهي على الإناميال، وتجعل المتعيل جذراً يتمكم بمستوى الحكايدي، واطاراً يتثنامهما، وستقف على معض مظاهر التماثل مِين مكونات المتدوازية المسردية الذكورة، وذلك لضبط مقاصل التناس بين الخطاب السردي والمتن الإسطوري التاريخى

أول مايلفت الانتباء الى شبكة التمامي، التعليق شبه الكامل في اسماء الشخصيات الاسلسية، جواد بطل قصة ،هو الذي اتى، وجوديا الشخصية التاريخية المعروفة، فضلاً عن اشتراك نهال وناتشا ببعض الحروف في اسميهما، وتصبح التسمية إطاراً يقود الفعل المعردي في القصمة، ويوجبه مضور الشخصيات في صفاتها وخصائصها واذ تلك نهال في وسط المتحضر مالامح وسط المتحضر مالامح جواد

، احمست تحت اصابعي بجذور الشعر على الذان القوية، ورايت الشفتين يزداد

انفراجهما وفي غموض الدهشة والشوق والاستهابة المسمورة إنحنيت عليه، كنت مثل من يسير في نومه، إنحنيت اكثر ومست شفتاي شفتيه، ثم تراجعت، امام هـذا الوجه الذي امتلكني حضوره، واسبحت غلبة عن الدنيا ثم صحوت دإنه جواد، بهاالهي اية معجرة ، بجواده يعادر الموت ويلمع في عينيه بريق الذهب، ويجيء به «جوديا» مختراها

بىل ان ئهىال، تضيف بعيد قليىل، معبسرة عن عمق استغراقها في انتماثل دين جواد وجودية، قائلة:

دعاد جواد، وقد تحورت مالامحه حتى اسبحت شديدة الشبه بعلامح جودينا، خلة وصفينه الوحيد، لطول مناهدق في وجهنه والخذ سيمناده، واستنطقته وتقمص احزائه للجهولة،(")

وتبلغ الحيرة بنهال هداً عالياً في الخلط بين الالذين. فتمسح

دانت جوديا أم جواد ؟ هل انت أنت ؟ أم انت هو ؟ أم إنك الرجائن معاً؟ [17].

ولا يقتصر امر التمثل بين جواد وجوديا على الاسماء والملامح والصفيات، فتك قد تعبود الى مسطرمات الفعيل المردي. بل إن الامر يتعدى ذلك الى قضية اساسية، تؤلف جوهر قصة دهو الذي التي، وهي تماثل الادوار التي اداها في التاريخ والسرد كل منهما جوديا في تصديه لجيوش عيلام، وجواد في تصديه للعيلامين الجدد. ولاشك ان تماثل الادوار في المستويسين يصدد البنية السريسة للقصية، ويعنيج الشخصيات قوة شبه كلمل في الاتعمال والتماهي في بعضهما، وبهذا الخصوص تستطرد نهال قائلة في مجال وصف هذا الدور الذي تؤديه الشخصيات في زمانين مختلفين وازاء

حلتين يربطهما جذر واحد

دهذا الطفل الغريب ذي التحولات سرعان مايتحول من رجل صاب الى غيمة شعر، هذا الطفل الولوع بالعمل سرعان مايتحول اي مخلوق اسطوري يعليش الازمنة كلها ويسرج بينها في براعة، يتحدث عن الحب والحرب بنيرة واحدة، فعالن كبيسران يعمنصان الاحداث والتاريخ، القتال، قتاله ومن معه لاعداء أتين من قرون الظلام، معركة بعد اخرى بقترب من مجوديا، الذي صد بحوان ملك بشدان، في بلاد عيلام وانتصر عليه، وفي الحنقات كثيرة يختلف وجها الرجلين امامي، أنها.

إِنْ كَلاً مِن جَوِدِيا وَجِواد قد انتبِ نفسه اواجهة المقة ذاتها، وانجر الغمل ذاته. وإذا كان جوديا أد انتبب نفسه اواجهة العبلامين، وجرد حملة عسكرية لوقف اطماعهم في بالد الرافعين، وانتصر عليهم، واعد الدينة لكش عيبتها، ووحد ابناءها رمثل ابناء أم واحدة، وانصرف لارماء الحضارة فيها. فكان ،نمونجاً للحاكم السومري الذاتي فهو عدل، مندين، مثلف، مخلص للتقليد الموروثة، مكرس ذاته سعاد شعبه يملاه حب مدينته والإفتخار بهاه (١٠٠١)، فأن جواد، قد استحضر الدور التاريخي لسلغه جوديا، وتوصل ال القرار ذاته، قرار مواجهة الإعداء، مستندأ ليس الى معطيات الحاضر حسب، إنما الى وقائع التاريخ ايضاً، محققاً درجة كبرى من التملقل بينه ومين البحل التاريخ ايضاً، محققاً درجة كبرى من التملقل بينه ومين البحل التاريخية، فكانت نظال في ذاكرته ابتهالات جوريا ذاتها

إلى المعرضة ونحن بسين احطسان اللهب ويستسليسي الدم والعسهسير ودعدمسة الإنفجارات، ونحن متقدم، نحسو عواقيع عدويًا، ليلاً ونهاراً، كنت اسميع عبوساً

ياتيني من مكان وزمان سحيقين، يقول إ ليها الفتى إحمنا ولا تندع عندواً يمس معابد لكش ولاغتريباً ينتق من السوار سومتر، واحقنظ بنالا، ستومتر من كتل سومه، (**)

يغض هذا التعاثل الى الثنائية الاساسيسة في مستوى السرد والتاريج للقصة، وهي الوقائع الرتبطة بـ اجموديا ونانشاء وتؤطر هذه الثنائية الإحزان التي تتماهي في هذين المستويين ايضاً. حزن جوديا الدفيز، الذي يفال عبر القاريخ يرتسم في وجوه التعثل اينما هل، والذي يقلح جواد يكتشفه اخيراً، فاذا به حزن الحب لفراق نانشما سليلة الالهة التي اختطفها حارس وإيرش كيكال، وأن بيدا جوديا - الانسان والصيفر – من حزنه الآ بحودتها، وحزن نهال الابدي عبل جواد، وتتداخل إطراف هذه اللغائية، وتنتظم ضبعن زمرتين قوامهما الحزن جوديا ونهال الحزيدين، الاول لفراق ناتشا، والثانية نفراق جواد، وجواد ونابشا، الأول الذي اختطفته الحرب شهيداً، والتادية التي اختطفها حارس ،ايرش كيكال، وهذا الاستظار الذي بخترق التاريخ، وينسف تعاقب الازمنة، يفلل سمة تقترن بجوديا ونهال، فكلاهما أسيرا انتقال حزين، بمنيان نفسيهما يعودة نائظنا وجواد ولهذا يلتوي التاريخ حول نفسم، وينتفي مبدأ السببية، ويذوب قانون التعالب، ويحل التاريخ في السريء، ويندغم فيه في خطاب القصة.

إنَّ تداخل اطراف هذه التناثية هو مليعطي هذه القصة الوتها وتوهجها، فلعة اولاً جوديا ونانشا الغائبان في التاريخ بحكم الضرورة، وثمة جواد ونهال الحاضران في السرد بحكم الضرورة، بيد أن هذا فقط استكفاه لوصف اطراف الثنائية وتحبيدها إذ إن التخييل السردي يلوض هذا التقسيم حالاً على مستوى القراءة والتلقي، ويحل بدله، مستوى آخر من الحضور والغياب، حضور نهال وجوديا وغياب جواد نانشا، ويصبح استحضار الغيب هما خاصاً، يحكم السرد تماهأ، كما تصبح في الوقت ذاته، رغبة تماهي نهال وجوديا جوه جوهرية في جواد وغياب بهرادي سردي حورهرية في جواد ونانشا بيد إن المغيب اسطوري سردي ح

نائشا، جواد – والصافر تاريشي/ سردي – جوديا مهال وعكذا تنفيائي عدد المستويات المتداخلة لتأسيس الحقل الدلالي الخصب لقصة «هو الذي لتي، وبدا يقوض الادعاء، باتها «قصة حب» ليس غير، فهي في الحقيقة خطاب حيزن عميق، فضعة، الحرب، فعد متقهقراً يتسلق جدران التاريخ بحثا عن مواساة، وقوة تعده بالصب والتصابر، عدف البحث عن نموذج قار للحزن فوجده في جوديا وبانشا

ماهي اثن مقاصل التناص بين الاسطوري والسردي في هذه القصة، انها تتعدد بالتماهي شب الكلي بين الاثنين. حرث يمكن للدلالة أن تنسكب من اكمام هذين المستويين، فتؤلف جزراً دلاليه، وحقولًا بكراً للمعاني، تتصدد كلما أوغلت القراءة في التاريخ وكلما اتسعت في خارطة الحاضر

إنَّ هَزَنَ نَهِلَ، مَعْتَاحَ لِأَحْزَانَ احْزَى، وهو مَعْلَهُرِ دَالَ يَشْعُمُ فِي الْبَنْسِيَةُ الْفُنِيَةُ لَلْقَصِةً، وهو قوة مهيمتَةً في نشر الطّفِيةُ الدليمي يؤلف شبكة غنية بحساجة الى الوصف والتحليل والتأويل والتعويم الأنه يقتض حلولًا دلالية عثيرة ترشيح عن الشخصيات والاحداث والذا ما امكن مسك جنوة الحزن عند الشخصية الرئيسية، فإن دلك يؤدي الى استكفاف متوالية لامهائية من الاحزان المتراكمة طبقات فوق اخرى. كما حصل مع نهال في قصة دهو الذي أتى، إنه حزن الهروب من العزلة واليها في أن واحد.

احمد خلف : تناص البنية السردية.

يكمن مفتاح التناص في قصة والحارس والأميسرة، الأ للقاص احمد خلف في البنية السردية، لا في المتن المكائي، الذي فرض هيمنته في قصيص محمود جنداري ومحمد خضير وتطفية الدليمي، وها كانت بنية السرد من نتاج الرؤية، او وجهة النظر الذي تعيد بناء المتن الحكائي بحسب علاقة الراوي بالاحداث والوقائع التي تشكل ذلك المتن، فضلاً عن خباره في اسلوب عرض ذلك المتن، قبان الراوي والحارس،

إلذي يقدم باسلوب موضوعي، في قصة «الحارس والاميرة» يطرح اشكالية البعية السردية، بصورة استفهام ومساطة لنفسه ولشعكة الحكاية التي ينسج بعض اجزائها ويؤلف نفسه الاجزاء الاخرى فيها، وبالشكل الاتي

أطلطوك والإصراء والسحرة والمريدين، للمتعيين والمطاردين واللصوص قصص كثيرة، يتناقلها النفس، ويتسامرون بها ق جلسات المساء أو أخر الليل، للجناة أو باثعى ازهار الحب وللدجالين والابريساء قصص عديدة يعبرفها حبارس البوابية ويدرك مفراها، يجلس ليالي والخرى مثلها اشد وطاة وباساً وسريسة عليه، بجلس صاغياً ليستمع الى ذلك الصوت البعيد. الداغى يمل عليه قصص الناس، وكثيراً ماكان يأول لناسه اثرى من يحفظ أصنتي إدن ؟ وهو يدرك أن لاقصة له في الحقيقة، لكنه يصوغ القصص العجاب عن نفسه، بختلق الحالات يعنب نفسه ل إحداها ويمنيها بالراحة والسلوى بقصة شانية وهو حال ينظر اليهذا السيل من القصص وحكايات الناس، يتخذ ركناً قصياً متفكراً يهاء (۱۲)

هذه الإشكالية التي يقدمها النص، تتكون من ركتين اساسين، احدهما حاضر يتمثل بحدل الحارس ضمن حيث العزلة التي يعيشها في القلعة، والاخر غائب يتمثل بمحاولته اختلاق حكاية تخصه، حكاية تكون جزءاً منه، ويكون جزءاً منها، حكاية يقوض بوساطتها سطوة العنزلة، وحكايتها المسلحة ويغرض عليها ان تنظوي ضمن حكاية المخيلة، وبعبارة اكثر دقية، حكايمة الحلم، وسندري السبيل التي يسلكها، عبداً، من لجل نسج كيان تلك الحكاية.

منيقوي حقل تلك الاشكلية بالدلالات، أنّ الحارس اسع صوت داخل، يستنفر فيه عمل المخيئة، ويفرض عليه، أو يملي عليه قصص النفس، فيلجا الى صباغتها، أو مباغة قصص عن نفسه، ويلجا احيلنا ليضاً الى واختلاق، حالات خاصة به وسيقوده هذا الاناسام بين الواقعي وبين التغيل، ألى التحام الاخبر، في محاولة يائسة للهروب من الواقعي وتوغلاً لبدياً في المتغيل ومن هنا يلجا الحارس الى شمح حكاياته الخاصة، حكاية الامدرة قدر الزمان ويتبعها بحكايته مع هذه الامدرة.

كيف تكتمل الدائرة السردية التي تبدأ وسط العزلة والياس، وتنتهى فيها؟

وذلك هو، في حقيلة الامر، مسلى الشخصية، اي شخصية العارس فاثر تقديم مفصل اللاسح الكان/ القاعة، وبيان عرفته، وتأثير تلك العزلة على الشخصية، تتجا الى اختلاق الحكايات الواجهة سطوة المكان، ويبدأ التساؤل حبول سر القاعة، والاشاعات الماكنة حولها، لكن جديم الاستلة لا تقدم حلاً ثارق الشخصية، فهي محكومة، وبحدورة شبه قدرية، للبقاء وحراسة هذه القلعة، ويبدأ مستوى التخيل والافتراض ينمو وسط هذا الضيق، بعن شبكة الاستلة للعجيرة، وإذا كان لابد من الواقعي – بالنسبة الها، الى تعبر عليه الشخصية من الواقعي – بالنسبة الها، الى التخيل، بالمقدة الاتها، الى التخيل، بالمقدة الاتهاء الى التخيل، بالمقدة الاتهاء الى التخيل، بالمقدة الاتهاء الى التخيل، بالمقدة الاتهاء الى التخيل، فانه، يعصر في الرحلة الاول، بالمقدة الاتهاء

عليه ان يتسامل لأجل اي شيء تم تشييد الشعة هذه، من الجائز انها مجرد حصن مهجور أو بيت كبير مناسب لسكن أميرة من الزمن السحيىق، أحدى الأميسرات اللواتي فلللن يحلمن بقارس الاحلام حتى غدت الاميرة أحدى النساء الهرسات اللواتي لاجدوى من بقائهن مهجورات في قلعة كبيرة كهذه. (**).

بلاحظ أن هذا الجسر الذي ينتهي فيه الواقعي ويبدأ منه المتغيل، فيتحول منه المتغيل، فيتحول الافتراش السردي ألى حقيقة سردية، ويبدأ رسم سلامح الاميرة التي هي ليست الا نتلجاً لهيمنة المكان المعزول، أو الكان غير الامن بالنسبة للشخصية:

ديدت الاميرة – قصر الزمان - في هيئتها الموكية ذلك المساء متخذة جلستها المعتادة , عند الشرافية الشرافية للقلعبة تمف بها خلاماتها المخلصات من كل جلاب وقد هيات مستلزمات التسلية والمتعنة البريشة التي تعيل اليها الاميرات عادة، (**

لاتفال الاميرة قدر الزمان اسيرة واقعها المتغيل، بل، حالها، حال الحارس، تتوق الى نسج حكاية جديدة، فتبدا أولاً بالحام، الحام بقارس يعتطي صهوة فرس جموح، وبيده سبف مرصع بالفضة والعقيق والزبرجد والاحجار الكريمة الاخرى، فارس بقائل من أجبل أمراة، وتقسامل في حلمها يناسة أين ولى داك الزمان، زمن الرجال الاشداء وهم يتبارون ويتباررون من أجل الشوز بأميارة أوجارية، لكن الاحلام بالنسبة لاميرة معزولة لا تجدي نفعاً، فتستدعي الخادم محروس، ليختلق لها حكاية حكاية عن أمير أو فترس مقدام، وهناء أزاء هذه النقطة يقف الحارس والاميرة تكوق ثن وأحد، الحارس يختلق حكاية الاميارة والاميرة تكوق ثن وخلاماتها وحارساتها الجميلات حكاية جديدة سيكون لها وخلاماتها وحارساتها الجميلات حكاية جديدة سيكون لها الرحاس والاميرة، يالول

ميادولاتي الاميسرة، كان في مسلف الدهر والاوان رجل يجيد مهنة الكتابة، يتسقط اخبسار اللوك والسلاطين وذوي الجساد، لكنسه هسين ادراء ان اللوك والمسلاطين وذوي الجساد هم يسامسولاتي مس البسلام

وتعلمة الظفراء ياسولاني، راح يعيد مناتب من جديد على لسبان المعوزين والمعدمين واليتبامل والظاراء والاجبراء والخيم المظلومين ياسولاني، نادماً على ماعتبه من قبيل وظل مكذا يكتب الكتب ويطلف المجلدات ويمال بيتبه بالقصيص الحكيات والاخيان."

توقف الاميرة تدفق قعبة الكلتب الفقير، أو كلتب الفقراء التي يختلقها محروس، لانها حكاية فقراء لا تروق لها. فيؤدي ذلك ليس الى اختفاء حلمها، وانتهاء توقها الى حكلية حسب، إنما الى انتفاء الاطار المتغيل للحكاية التي ابتدعها الحارس اصلاً، وهي حكاية الاميرة تفسها هكذا لتوالى الرغبة خلل السرد لاختلاق حكلية بدءاً من الحارس الذي يعثل المظهر الواقعي الى الاميرة التي تعثل مستوى للنياً نحو التخيل، الى محروس الذي يعثل مستوى ثالثاً، ومولاً كاتب الفقراء الذي يتوق الى اختلاق حكاية جديدة، وطبقاً لهذا، تتشكل المتوالية السريبة في القسم الاول من وطبقاً لهذا، تتشكل المتوالية السريبة في القسم الاول من القصة، إنها تبدأ من حالة الياس وتنتهى بها.

وتيدا المرحلة الثانية، هندما يتوصل الحارس، الى ان طفله باستحدل دائرة التخيل، واغلاقها، يعود الى انهماكه بواجب الحراسة، لا الى التشكيل بفاعلية مخيلته

وإطمان اخيراً الى انته يستطيع التفكير بحرية تامة اذا ليس هنتك مليمتع من تسرب افكار المرء كما يشاء شرط الإ تأتي السوء لاحد، (٢)

فيبدا بوصف منظومة الياس التي يعيش هندن أطرها ويحلم باليوم الذي يفاس فيه هذا الكنان، وتبدأ عكاية الاميرة تعوم من جديد فلايكون دور الحنارس هذه المرة هو لختلاق الحكاية، إنما هو بطل الحكاية، والقارس الذي ستكون الاميرة بانتظاره ؛

وارتقى الرجل سلالم القلعة واعليج عند السطح وتقدم من احدى الشرقات الملكة على سهوب معتدة مترامية مع اعتداد البعس، وهناله ماراى من مشهد يخلب اللب ويسترق القلب، ولمعها ننائمة في الشرقة الملكة على سهوب خضراء وقد اخذها نوم عميق....

ويقف هنك بانتظار ان تستيقظ الاميارة من نومها، وحلنا تفتح عينيها تجده امامها، وظن نفسه ضارساً، وهي اميرة ، تهم الاميرة بالقاء نفسها من الشرقة، فيتلاها، فلطلب اليه تعبيراً عن حسن النية ان يحكي لها هكاية فيهم باختلاق حكاية تبدأ بالصورة الانية:

> ، (ميرتي كان هناك رجل فقع. صاحت الإميرة على غير عادتها:

- بالتعاملة الفقراء، أينسا ذهبت اسمع قصصهم وحكاياتهم الليقلة، لا اريت ان اسمع شيئاً من هذا: ا

مست الرجل بعض الوقت ثم ماليث ان

يامولاتي سيكون الرجل الفقير أميراً
ذاجاه وملكاً ذا سلطان يغزو في حروب
ملوك الانس والجان من أجل أميرة حلوة
صغيرة فيأخذها ويـذهب بها عضوة الى
بلاد الحرب الواسعة . ضمعت الاميرة
وقلت الكمل الحكاية اذن ،

لكن الحكاية لا تكتبل ، ومن ثم تفاق دائرة الحكاية المتخيلة، بعد ان اصبح تدفقها مستحيلًا في ذهن الشخصية حين افلق الرجل من غفوته التي لم يحرف كم طالت وكم دامت وجد ان النفس قد انفضوا من حوله وغائره الرفاق. عندها الرك غنه مازال وحيداً ومعزولًا ومعينال

هكذا الى الاجد»⁽¹⁴

ملاا يتشف السار الزدوج السرد في هذه القصة ؟ اذه المرب وجود إطار سردي واقعي مغلق يبدا بتاملات شخصية العارس، وينتهي بيقائله وسط العزلة، وينطوي هذا الاطار على بأرة حكائية متخيلة تجهد بإن تتبغق وتتكون ضمن ذلك الاطار، دون جدوى، وتنتهي بإن تغلق هي الاخرى، ولذلك فان كلا مساري السرد الواقعي والمتخيل ينتهيان الى النقطة التي بدءا منها، مما يمكن القول ان المسار السردي في هذه القصة، هو مسار دائري مفلق لان العقم الذي يتكون فيه نسيج القصة ضيقاً لا يسمح بازدهار المتغيل. وهذه البنية التي تنهش على موروث القص الغراق أو العجائبي، كسا يلمس في حكايات الف ليلة وليلة ويعض القصص العجيبة، يلمس في حكايات الفراية ويعض القصص العجيبة. ينسيغ المتاب التناس العجيبة، ولهذا فان مظاهر التناص فيها عرف في الحكاية العربية ، ولهذا فان مظاهر التناص فيها كالنفي العربية ، ولهذا فان مظاهر التناص فيها

لقد عرف عن الحكفية العربية القديمة عديقة التضمير والتقرع عن الاطار العلم، فالاطار العلم الله، ليلة وليئة، مثلاً، هو اللقاء بين شهرزاد وشهريار، ولكن ثمة عشرات القصص الرئيسة تتكون ضعن هذا الاطار، وتتفرع تلك القصص الي عشرات اخرى غيرها بعمورة عنقود من الحكيات القصيرة التي يغذيها ذلك الاطار وهذا سليمكن السعه بعمورة واضحة في قصة والحارس والادبرة، لكن عليميزها عن ذلك الموروث الحكائي، ان حكايتات التضمين فيها حكايات مقهورة، لا يسهم الاطار السردي بلكتمالها، على العنورة العربية القديمة. وسبب ذلك فيما نرى، يعود الى منظومة القهر المسيطرة على العالم، وبالذات شخصية الحارس وعزاته وسط مكان فاع غير آمن بالنسبة له، على المسوى النفيية له، على المسوى النفيية له، على المسوى النفيية له، على المسوى النفيية له المخلية على نقيض الراوي في الحكاية المدرية الاستورار والقص دونما خوف

لقد كالث البحث عن مقاصل التناص الإساسية بدين يعض القصص العراقية القصييرة المنتخبة، وبسين النص القديم، ان كان ﴿ مَنْنَهُ لُو مَيْنَاهُ وَتُوصِلَ، بِصَوْرَةٌ أَوْ بِأَخْرِي، الى ان النمس القديم لم يكن عبداً بمارس هيمنته ومساوته على النَّمَن للمديث، فالأخْس، بعقدار ارتباطه بالأول، فهو متحرن يمثلك خصوصيته وخصيه، ولا ينحنى ضعفاً أمامه. وريما يكون عبل العكس من ذلك يضبارعته في اجتبراح دلالات معاصرة، كما تيين في مواقف الشخصيات في قصص محمود جندراى ومحمد خضيع واحمد خلفء ضالتىخصية وعيبآ ورؤية لاتتمال مع النموذج الإصل، وبهذا فهي تنفصل عنه، مؤسسة عبللها الخناص. ولكنها لا تهدف ال الوصول ال قطيعة نهائية معه، فهو مستقرها، وعل ثباته تبنى تنويحاتها ان في مستوى البناء أو مستوى الدلالة . وأذا كان رولان بارت يذهب الى ان النص نسيج من الاقتباسات التي تشعدر من منابع نقائية متحددة. وإن الكاتب لا يمكنه الآ أن يقلد فعلاً هو دوماً متادم عليه ، قان القصيص أبيد البحث، كالط**ت** عَنْ قَدَرِتُهَا العِبَالِيَةِ عَبَلَى تَمَكُّلُ النَّورِثِ الحِكَائِي العَبِرَاقِي والعربي القديم. لكنه تمثل خلاق غير سالب وتناصت معه على مستوى ابداعي عل من المسؤولية. ومهما كانت محاولة ضيط مقاهر التناص بينهما، فانه من المستحيل الوصول ال شبط بقيق ونهائي، فذلك يرقى ال درجة الاستحالة. ولعل فنسنت ليتش في كتابه والنقد التاكيكي، يعد مصيباً الي درجة كبيرة حينما يضع بمغاصر القناس معادلة تكشف عن لانهائية تلك المُفاصل، مؤكداً ان تاريخ كل مفردة مستعملة في النص مَصْرُوبِاً فِي عَبْدُ تَلِكُ لِلْقُرْدَاتِ، هُوَ الذِّي مِحْبُدُ عَمَلِيةَ التَّنَّاصِ ولمَّا كَانَ تَعَلَّبُ تَارِيخُ عُلَهُورِ كُلُّ مَارِدَةً مَسَتَحِيلًا. قَانَ مَعَادَلَةً ليتش تهدف ال عاشف الثراء اللامحدود الذي تنطوي عليه عطية تناص النصوص الحديثة في النصوص السابقة لها وهذا ما اظرته العلاقة بين النص القصصى الحراقي المعاصر إِنْ عَلَالِمُهُ مِعَ النَّصِ القَدِيمِ ۚ وَلَكُنْ لَابِدُ مِنْ التَّأْكِيدُ هَنَّا، إِنْ

مقامل التشاص التي تم هصوها والمتعلقة منها بالبشاء والدلالة، ليست هي الفاصل الوحيدة، طعة، التراب وتمثل لاساليب التعبير القديمة، ويلمس ذلك واقسماً في اسلوب التكرار الذي تزحز به قصلة محمد خضير والعنة محمود جنداري، فكلاهما تعتمدان تكرار الجمل في نسيجهما اللقوي، والتكرار احدى الخصالص المبيزة للنص العراقي القديم، وبخاصة في الوصاب ونجده واضحاً في طحمة ككابش.



1. ٣. ٣. لا: المثلية الجديدة، مدن همني، جريدة الجماورية ٣٧ أب ١٩٨٧

ه. المكماء الثلاثة، جريدة القليسية 4/ ١٩٨٠/ ١٩٨٨

٣ كزيد من التفاصيل حول الطوفان في باك الرائدين، يراجع الطاعلور في العيد العيم، جيس فروزر، بالاء آشور، فتدريه باري العراق القديم. جررج رو الاساطع للسومرية، كريمي ودفعمة في تاريخ العطمارات القدمة – طه بالا.

٧. ملحمة كالكامش، ترجيعة طه بالأر من ٧١٤

٨، ١٠ ١٠، ١١. العراق القنيم، جورج رو ص ١٢٣، ١٢٣، ٦٣٠

۱۲ ملحمة كالكامش من ۲۱۹ - ۲۱۹

١٣. هوار الإچيق پڻ القامين معمود جنداري ولامر معيوف، مجلة

القدياء العبد ٩٨٩ أيلول ١٩٨٧ هن ٥١

11. الكلمة، معدود جنداري، جريدة القادمية ١٩٨٧/٩/٢٨

10 حوار الأجيل

17. مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، مله بالراص ١٩٠٠

١٧ علم النساء الوحيدات، نطاية الدليمي، ص ٧١

٨٨، ١٩٨ - ٢٠ - ٢١، ٢١ - ٢٢ علم الشباء الوحيدات من ٢٧ - ٢٧، ٧٧ لاه،

YALL PLIFE - YA

٣٤. المراق القيم، ص ٢٧٢

٧٠. عالم النساء الوحيدات ص ٨٨

19۸٧ الحارس والإميرة، لحدد خلف، مجلة الإقلام العبد 9/أيش 19۸٧

11 70

ATTION OF THE PROPERTY STUDIES IN A STUDIES OF THE PROPERTY.

4 7 38 38 38

۲۰ برس السيميولوهيا، رولان مارت هن ۸۸

Detenstractive Criticism, Vincent II. latch, columbia university 171.

Press, New York, 1983, P. 180-181.



توجهات الشعراء القدامى من النقد إلى نقد النقد قراءة ثقافية

عصام بن شلال(*)

توطئـة:

نم يزل تراثنا بتجاوب مع كل القراءات، مثبتا بأنه تراث إنساني أثير، ويرجع هذا إلى ثرائه وتنوع سيافاته وأنسافه، لذلك يمكن لأي أحد أن يحد ما يدعم توجهه الفكري في هذا التراث الرحب، وما عليه سوى التسلح بمنهج معين، بشق به طريقا يرى من خلالها جانبا لتراثنا، وليكلّ على يقين بأنه إذا أصاء ذلك الجانب فإنه قد أهمل جوانب أحرى كثيرة،

ولأنه قد بات مستبعدا أن نتصور أنّ هناك أدبا بلا نقد يرافقه، فمن المستحيل علينا كدلك تصوّر نقد لا يصاحبه بقد نقد، ومن هذا المنطلق فقد حاولت في هذا البحث أن أصيء حانبا من تجارب الشعراء في انتقد الأدبي وكذلك الظروف التي ساهمت في تشكيل ما يسمى بنقد النقد لديهم، وسوف أطرح عدة إشكاليات هي:

كيف مارس الشاعر العربي القديم النقد على شعره وعلى شعر غيره كذلك، وما الذي قدمه للنقد العربي من مصطلحات وأراء نقدية؟

^(*) باحث بجامعة عطيف 2 - الجزائر.

الهدد 45 ربيم الأول 1438 هـ - ديسيمير 2018

وما الدواعي التي حملت بعض العلماء على مصادرة علم الشعر من الشاعر نفسه؟

وكيف كانت ردة فعل الشاعر على تلك المصادرة؟

كل هذا سنحاول توصيحه في الصفحات التالية، لنرى كيف تحوّل بعض الشعراء القدامى من ممارسة النقد إلى توطيف نقد النقد، مستعينا بما تمنحه لي القراءة الثقافية من رؤية تسمح بتسليط الضوء على صراع الأنساق الثقافية لتلك الحطابات النقدبة التي تملك حلميات ثقافية حاصة بها تتحكم في رؤيتها للإبداع الشعري، وقد جعلت من الدراسة الثقافية وسيلة لا غاية، ودلك لأحمل التراث يقرأ داته بداته، ويفسر نفسه بنفسه، من دون إكراهات منهجية، ولا تَأوُّل يُقوِّلُ التراث ما لم يقله.

1 - شعراء ولكنهم نقاد:

إذا تحدثنا عن الشعراء النقاد، يتبادر إلى الأذهان أولئك الشعراء الدين كانوا يُقوّمون أشعارهم بالثقاف وإعادة النظر، حتى وصفهم الأصمعي بعبيد الشعر 1, وليس يُعرى أمدح هذا أم دم؟ هي حقّ النابغة الذبياني وزهير بن أبي سلمى وأشباههما ممن قوّم شعره بالثقاف، لكننا لا نعدم أن نحد آراء تشيدُ بشعراء هذه المدرسة، فالشاعر طُميل العنوي كان يُسمَّى مُحبِّرا لحسن شعره، وكذلك النمر بن تولب الذي يسميه أبو عمره بن العلاء الكيّس، 2)، «وكان الحطيثة يقول: خير الشعر الحوليّ المنقح المحكّك، 3، وكذلك نجد ابن خلدون يطانب الشاعر بأن يراجع «شعره بعد الحلاص منه بالتنقيح والتقده (4)، ويستشهد ببعص الأشعار التي تسند تصوره منها (5)؛ (الكامل)

الشمرُ ما قومت زيغ صدوره وشددت بالتهذيب أسّ متونه

العدد 45 ربيع الأول 1438 هـ - ديسمبر 2016

وقال ابن الرقاع بذكرُ تنقيحُه شِغْرَه⁽⁶⁾؛ (الكامل) وقصيدَة قدْ بِثُ أَجْمعُ بينها حتَّى أُقُوْمَ هَيلها وسنادَها وقال آخر يذكر قصيدة ⁷)؛ (الطويل)

فلمًا أَقَمْتُ الْمِيْلِ مِنها ولَمْ أَدعُ بِهَا أُودًا مِمَّا يُعَابُ وَلا كَسُرا أَتَيْتُكُ اللهُ وَلا كَسُرا أَتَيْتُكُ أَهُ دِيهَا إِلَيْكَ تَقَرَّبُا وَشُكْرًا لِنُعْمِى مِنْكَ تَسْتَغُرِقُ الشُّكُرا لَنُعْمِى مِنْكَ تَسْتَغُرِقُ الشُّكُرا

ولا نعجب أن نجد أحدا من الشعراء النقاد، هو الن طباطبا العلوي (4322هـ)، يهتم بمشكلة الإبداع ومراحل بناء القصيدة ؛ إذ ينصح الشاعر بأن بعيد النظر في أبيات شعره، وأن «يتأمَّلُ مَا قد أَدَّاه إِلَيْه طَبْعُهُ، ونَتَحَتَّهُ فَكَرَّتُهُ فَيَسَتَقَصِي انتقادَهُ، ويَرُّمُ مَا وَهَى منهُ، وَيُبَدِلُ بكُلُّ لَغَظُهُ مُسْتكرهَة لَعُطَة سَهَة نَقيَّة ... (فيكون) كناظم الجَوَّهر الَّذِي لُقَطَّة مُسْتكرهَة لَعُطَة سَهَة نَقيَّة ... (فيكون) كناظم الجَوَّهر الَّذِي يُولِّفُ بَيْل النَّفيسُ مِنْهَا والثَّميل الرَّائق، وَلا بشيل عُقودًا بأنَ بُفَاوتَ بين جواهِرِهَا فِي نَظَمها وتَنْسيقها» (8).

كدلك نجد شاعرا ناقدا مثل إليون ⁽⁾ يعتبر أن ما يقوم به الشاعر أثناء الكتابة، «هو النقد الحقيقي، الأصيل، فهو نقد الشاعر الذي ينتقد الشعر من أحل أن بخلق الشعر ، ⁽¹⁾ فالنقد الدي يمارسه الشاعر نقد قبليّ، إن صح التعبير، يحتلف عن النقد البعديّ الدي يمارسه الناقد، لأن الشاعر يقوم بعملية بناء ومعالجة للنص في غاية من الدقة والرهافة، ولابد مع هدا أن يكون هو الأدرى بأسرار إبداعه، وفي نفس السياق يقول إليوت «إن عملية الغربية والريط والبناء، والشطب والتصحيح والاختبار... تشكل جهدا مضنيا للنقد فيها ما لنخلق من أهمية، وأنا أزعم أن النقد الذي يمارسه كاتب ماهر متمرس على أعمائه هو أهم أنواع النقد وأسماها» ⁽¹⁾ أنواع النقد وأسماها» ⁽¹⁾ أنواع النقد وأسماها» ⁽¹⁾

J45 7

العدد 45 ربيع الأول 1438 هـ - ديستمير 2018 | | 1

سنأحد برأي إليوت ولكن مع قليل من التحفيظ، ويأتي تحفظنا هذا لأن الشاعر، وباعتراف إليوت، يحاول دائها «الدفاع عن ذلك الشعر الذي يكتبه هو»(12)، مما قد يمنعه من تقبّل النقد، ذلك لأن المتكلم تعتريه الفتنة بحسن ما يقول 13)، ولذلك تجد بعض الشعراء الذين إن سبب قصر قصائدهم مثلا يقدمون أحوية تحاول النبرير منها: «يكفيك من القلادة ما أحاط بالعنق» 14، وحين لاموا شاعرا أخرا على الإطالة قال: «أنا على القصار أقدر» 15) أو قد تجد بعض الشعراء بصلون إلى حد هجاء من ينقدهم مثلما فعل الفرزدق، في الشعراء بصلون أبي إسحق (16)، غير أن هذا لا ينفي أن نجد شاعرا كذي الرمة بستجيب لرأي أحد نَقَدَهُ، وغيّر في شعره استجابة له 17).

وفي بيئة أدبية كان يُرتضى فيها حكم الشعراء فيما يُعرض من شعر، يبرز لنا ناقد الشعر الأوّل، وقاضي الشعراء، النابغة الذبياني، والذي كانت «تُضرب له فبه من أدم بسوق عكاط فنأنيه الشعراء تعرض عليه أشعارها، فأتاه الأعشى فأنشده أول من أنشد، ثم أنشده حسّان (الطويل)

لنا الجمناتُ الغُرُّ يلُمعْنَ بالضَّحى وأشيافُنا يقُطُرُنَ مِنْ نَجْدَةِ دَمَا وَلَدُنا بِنِي العِنْقَاءَ وَابُنيُ مُحَرَّقِ فَأَكْرِمُ بِنَا خَالًا وَأَكُرمُ بِنَا ابُنْمَا

فقال له النابغة: أنت شاعر، ولكنك أقللت حفائك وأسيافك، وفخرت بمن ولدت، ولم تفخر بمن ولدك (18).

وقد كان الصولي من الدين احتفوا بنقد النابغة أيما احتفاء، فقال المفائظر إلى هذا النقد الجليل الذي يدلّ عليه نقاء كلام النابعة، ودبياجة شعره فال له: أقللت أسيافك؛ لأنه قال: «وأسيافنا» وأسياف حمع لأدنى

العدد، والكثير سيوف، والحفنات لأدنى العدد، والكثير جفان، وقال: فخرت بمن ولدت؛ لأنه قال: ولدنا بني العنقاء وابني محرّق، فترك الفخر بآبائه وفخر بمن ولد نساؤه 19)؛ ولعل احتفاء الصولى بنقد النابعة، يرجع إلى ذلك التعليل الصادر عن دقيق نظره، ودعوته لحسان بأن يلترم الصدق الفني، ذلك حين تكون المبالعة مستحبة، لإبلاغ الغرض، وبلوع الغاية المتشودة من الضخر.

ولعبيًا إذ نجد نقدا معلِّلا كهذا، سواء أكان مقنعا أم غير مقنع لبعضنا، نتجاوز تلك الأحكام التي صدرت في حق نقد مرحبة ما قبل الإسلام، ولعل أصحاب تلك الأحكام لم يقطنوا أنهم هم من كانوا بِفَتَقَرُونَ لِلتَعَلِيلِ، إِد أَنْكُر بِعَصَهِم وحود النَّقَد أَصِيلًا فَيَهَذَهِ الْمَرَحَلَةُ 1²⁰، بينما نجد أحمد بدوي يتورع فسلا وينكر أن يكون هناك نقد معلل مي العصر الجاهلي البتة $^{(21)}$ ، وإلى ذلك ذهب إحسان عباس $^{(22)}$ ومن تبعه في ذلك، ولعلهم في حكمهم هذا، لم يستقرئوا نقد النابعة، أو ربما لم ينفت انتيامهم،

وقد كان عمر بن الخطاب، رضي الله عنه، يرجع إلى الشعراء في شأن الشعر، فهو كما قال الجاحظ؛ "أعلم الناس بالشعر، ولكنه كان إدا ابتلى بالحكم بين النحاشي والمحلائي، وبين الحطيئة والربرقان، كره أن يتعرض للشعراء، واستشهد للفريقين رجالا، مثل حسان بن ثابت وغيره...، فإذا سمع كلامُهُم حكم نما يُعُلم، وكان الذي ظهر من حكم ذلك الشاعر مقنعا للمربقين، ويكون هو قد تحلص بعرضه سليما، فلما رآه من لا علم له يسأل هداوهدا، ظن أن دلك لجهله بما يعرف غيره، ²³.

لا شك أن عمر بن خطاب بما خوَّلُه الله له من المدل والإنصاف. أبي إلَّا أن يُشرِّف الشعراء بالاعتراف، إد بعود لهم في التحكيم ¹²⁴،

J45-7

العدد 45 رسم الأول 1438 إلها - ديستون 2018

وفي حادثة هجاء الحطيئة للزبرقان، لم يقف الفاروق «حائرا أمام الأثر الشعري الدي بصدر على كنه الأشياء لا عن حقيقتها» ²⁵ كما يرعم عبد الله حمادي، بل كان حكمه غاية الحكمة والعدل، إذ أرجع الحكم إلى أهل الاحتصاص، ليبثّوا الرأي فيه، فيكون حكمهم مرضيّا، وهده هي سمة الخيفة العادل الدي رغم عمه بالشعر، فإنه بُعيد الحكومة فيه للشعراء من أمثال حسان بن ثابت، ولا نعجب حين نجده في حادثة بين النجاشي والعجلاني، «بعث إلى حسّان والحطيئة، وكان محبوسا عنده، فسألهما، فقال حسّان مثل قوله في شعر الحطيئة، فهدّد (عمر) النحاشي وقال له: إن عدت قطعت لسانك، ²⁶، والملاحظ أن عمر بن حطاب رغم حبسه للحطيئة، فإن ثقته في علمه بالشعر لم تهتر، ولولا حلك ما بعث إليه ولا سأله.

لا يكاد القارئ يتصفح دواوين الشعراء الجاهبين والإسلاميين، أو يطالع أقوالهم حتى ينكشف له تأنهم أسهموا في مجال النقد الأدبي إسهاما كبيرا، وأنهم وصعوا الكثير من المصطلحات النقدية أحمى، فعند طرفة بن العبد مثلا تتجلى مصطلحات كالإغارة التي تدخل في باب السرقات الشعرية، ومصطلح الصدق الدي يشكن مع مصطلح الكدب قصية شائكة في تراثنا النقدي، إذ قال (28)؛

ولا أُغير على الأشعار أسرقها عنها غَنِيتُ وَشَرُّ التَّاسِ مَنُ سَرَقًا وإِنْ أَخْسِنَ بَيْتٍ أَنْسَدُتَهُ، صدقا

ومن ملاحظات طرفة الدقيقة ما أخده على أحد الشعراء من خطأ في المعنى، بعد قوله: (الطويل)

وإنِّي لأُمْضِي الهمُّ عند احتضاره - بنَّاح عَلَيْهِ الصَّيْعَرِيَّةُ مِيسَمُ

195<u>7</u>

فالصيعريّة: سمة للإناث من الإبل لا الذكور، فلذلك انتقده طرفة نقدا ساخرا، قائلا: استنوقَ الجمل(-²⁹)،

وللشاعر أبي تمام الطائي (231هـ) أيضا إسهام في مجال النقد الأدبي ومصطلحاته، فكما كانت اختياراته في كل من دبوال الحماسة (30)، والحماسة الصعغرى (الوحشيات) تحوي نقدا ضمنيا (31)، فقد كان ناقدا في (وصيته الشعرية) للبحتري (32)، كما أن المصطلح الذي يسمى (الاستطراد)، طهر أول ما طهر عنده، إن صحت رواية الصولي إد قال: «سمعت البحتري يقول: أنشدني أبو تمام للنفسه: (البسيط)

وسابح مطال التّعاداء هتّان عنى الجراء أمين غير خوّان أظمى الفُصُوص ولم تطمأ قوائمُه فخلُ عينيك في ظُمُآن ريّان فلوُ دراهُ مُشيحاً والحَصى زيم بين السّنابك من مثنى ووحدان أيفنّات إنْ لم تثبّ ترّحافرة منْ صحر تدمر أوْ منْ وجه عُثمان

ثم قال ني: ما هدا من انشعر؟ قلت: لا أدري، قال: هذا المستطرد، أو قال الاستطراد، قلت وما معنى دلك؟ قال برى أنه بريد وصف انفرس، وهو بريد هجاء عثمان 33 .

وكذلك كان للبحتريّ إسهام في مجال النقد الأدبي، وهو من الأوائل الدين ورد على ألسنتهم، مصطبح (نقد الشعر)، ودلك حين قال عن تعلب النحوي: «هما رأيته ناقدا للشعر» (34)، ومن المصطلحات التي جرت عبي لسان البحتري، والتقفتها من بعده ألسنة النقاد مصطبح (عمود الشعر)، وجاء دلك في كلامه حين سُنُل عن أبي تمام فقال: «هو أغوص على المعاني مني وأنا أقوم بعمود الشعر منه، (135)، كما

عدد 45 ربيع الأول 1438هـ - ديسهبر 2016

J45-7

الهدد 45 ربيع الأول 1438 هـ - ديسمبر 2016 | ا

روى الامدي بأنه كان «لا بُدكرُ شاعرٌ محسنٌ أو غيرٌ مُحسنٍ إلا قرّطه، ومدحه، وذكرُ أحسن ما فيه» ³⁶.

ولو تتبعنا إسهامات الشعراء في النقد الأدبي ومصطلحاته، لأتينا بالجمّ الوفير منها، وليس بُّبت مكانة آراء الشعراء في النقد كاحتفال النقاد والبلاغيين بها، واستشهادهم منها بما بوافق تصوراتهم، واتجاهانهم النقدية والبلاغية، لكن إليوت برى أننا «حين نكون في صدد دراسة نقد الشعر لدى ناقد هو من الشعراء أيضا فليس في وسعنا أن نقدر نقده بمقاييسه ومزاياه وحدوده، إلا في ضوء نوع الشعر الذي كتبه» ⁷⁵؛ وذلك ليقيننا من أنّ الشعراء «تعد دراسة شعرهم وثيقة الصلة بدراسة نقدهم، لأنّ كلّا منهم كان معنيا بنوع خاص من الشعر». (38).

ولعل من صفات نحاح الناقد – وهدا الكلام ليس عاما – أن تكون له نجرية في الكتابة، وحط في الإبداع، والحاحظ يرى هذا الرأي، إد قال بأنه لم يحد علم الشعر إلا عند أدياء الكتاب (39)، وكدلك لو اطلعنا سنحد أن أكثر النقاد المبرّرين كانوا من الشعراء والأدباء، فمنهم القاصي أبو الحسن الجرجاني صاحب الوساطة، وله ديوان شعر (40)، وابن طباطبا العلوي، وابن رشيق المسيي القيرواني (41)، وحازم القرطاجني، حتى العلوي، وابن رشيق المسيي القيرواني (41)، وحازم القرطاجني، حتى إنّ هنالك من الشعراء من كان يُصدّر ديوانه بمقدمة نقديّة كما فعل المعرّي في الدوميات وسقط الرئد، وابن خفاجة كدلك (42)،

وفي هدا السياق قال ابن رشيق:

«وأهل صناعة الشعر أبصر به من العلماء بالته من نحو وغريب ومثل وخبر وما أشبه دلك ولو كانوا دونهم بدرجات. وكيف إن قاربوهم

أو كانوا منهم بسبب؟ وقد كان أبو عمرو بن العلاء وأصحابه لا يجرون مع خلف الأحمر في حلبة هذه الصناعة أعني النقد ولا بشقون له غباراً. لنفاذه فيها؛ وحذقه بها، وإجادته لها» (43).

إن خوض خلف الأحمر لتجربة كتابة الشعر، كان العامل الذي صنع الفارق، فجعله يتفوق في نقد الشعر على رحالٍ علم ورواة شعر ولعوبين، من أمثال عمرو بن العلاء، حتى إنّنا نجد حلفا بتجاوز ذلك، وبتحطّئ الحليل 44 في مسألة عروصية 45 أن وإن هناك من العلماء من سمع حسا الأحمر يقول: «أحدتُ على المفصل الصبي في يوم واحد تصحيف ثلاثة أبيان» (46)، ولو سلمنا بهاتين الروايتين سنجد بأن خلفا كان يجاري العلماء في مجال اختصاصهم، وإن كان الخليل بن أحمد صاحب علم العروض وواصع أصوله، فإن المفضل الضبي صاحب المفضليّات (47) كان من الرواة الثقات المبرزين، وليس من الهيّنِ أن المفضليّات كان من الرواة الثقات المبرزين، وليس من الهيّنِ أن بأحدُد عليه خلفٌ وقوعَه في التصحيف.

2 – مصادرة علم الشعر من الشاعر؛

يُروى أن كعبا بن زهير، كان «إذا أنشد شعرا قال لنفسه: أحسنت وجاورتُ والله الإحسانُ، فيقال له أنحستُ على شعرك؟ فيقول: نعم لأني أبصرُ به منكم، وكان الكميتُ إدا قالَ قصيدة صنع لها خطبة في الثناء عيها، ويقول عند إنشادها: أي علم بين جنبي وأيُّ لسان بين فكيًا،

كما يروى أن البحتري كار: «إذا شرب وأنس أنشد شعره، وقال: ألا تسمعون؟ ألا تعجبون؟» (49).

ومثل هذا الإعجاب العجيب يدخل في باب الغرور، والاعتداد المفرط بالنفس، نتيجة لانفراد الشاعر بعلم الشعر، وعدم وجود رقيب

العدد 45 ربيع الأول 1438 هـ - ديسمير 2016

J45 7

العدد 45 ربيع الأول 1438 هـ - ديستمبر 2016 مـ العدد 45 ربيع الأول

أو ناقد يصوّبه إن أخطأ. فالشعراء هم «أمراء الكلام» ⁵⁰⁾ كما دعاهم بذلك الخليل بن أحمد، فلما جاء جيل من رواة الشعر، وعلماء اللغة، حاولوا خلق نسق ثقافي جديد، بُحوّل لهم مصادرة علم شعر من الشاعر دائه، وأخدوا يروّجون لمقولات تخدم توجههم الفكري.

مثل قولهم: «وقد يميز الشعر من لا يقوله، كالبراز يمير من الثياب ما لم ينسجه، والصيرفي يخبر من الدنانير ما لم يسبكه ولاصريه...» ⁵¹، وتحفل هذه المقولة بما تحمله كلمة (قد) من معاني الاحتمال، لا التأكيد.

ومثل قولهم أيضا: «فقد يقول الشعر الجيّد من ليس له المعرفة بنقده، وقد يميّزه من لا يقوله» (52).

وقد يتجاوزون ذلك إلى حد القول: «كن عبى معرفة الشعر أحرص منك على حوكه» (53) وهده الجمنة تشير صمنيا إلى شيء من دم للشعر ونظمه، ودعوة إلى الاشتغال بطلب علمه من غير الشعراء، ومن هذا يظهر أنهم يحاولون الفصل بين العلم بالشعر (نقده)، وبين الشاعر، لتُنتزع سُلطة النقد من يد الشاعر، و لعل ما كان بُروى عن تراجع منزلة الشاعر أمام منزلة الخطيب 54) يدحل في هذا السياق.

قال عمرو بن العلاء: «انتقاد الشعر أشدٌ من نظمه»، وهو نفسه القائل: «العلماءُ بالشعر أعزٌ من الكبريت الأحمر» (65)، كدلك قال تلميده الأصمعي «فرسان الشعر أقل من فرسان الحرب، 156، ويقصد بفرسان الشعر العلماء به.

ولأمر ما تجد أولتك العلماء والرواة، يجتنبون قول الشعر، أو ربما الابجيدونة البتة، وقد قيل للخليل بن أحمد، ما لك لا تقول الشّعر؟ فقال:

العدد 45 ربيع الأول 1438هـ - ديستمبر 2016

«الدي يجيئني لا أرصاه، والذي أرضاه لا يجيئني» ⁵⁷، وهذا الاعتراف من الخليل يستحق الاحترام والإعجاب، إد يقرّ بعجره عن قول الشعر، ولا يأحده العُجب بما يقول، فلا بتكلف الشعر لأنه يعرف ما معناه، رغم علمه به ووضعه لأعاريص القريض، ولدلك حين سُئل عن سبب عدم قوله الشعرُ ر⁵⁸ رغم روايته له قال: «لأني كالمسنّ، أشحذ ولا أقطع» ⁶⁹.

وقيل للمفضل الضبي: «لم لا تقول الشعر وأنت أعلم الثابي به؟ قال: علمي به هو الذي يمتعني من قوله، وأنشد: (الطويل)

وقد يقُرضُ الشُّعُرُ البِكيُّ لسانُهُ ﴿ وَتُعْيِي الْفُوافِي الْمُرَّءُ وَهُو لُبِيتُ، 60)

وإن كان قول الشعر قد يعبي الألبّاء 16)، فليس من المعقول أن يقرصه من لم يكن له في حسن المنطق حط، ولو اكتفى المفصل بالتبرير الأول، بأن عمه بالشعر هو الدي منعه من قوله، لكان أكثر إقتاعا، وقد يؤيده في هذا الباب ما لاحظه ابن خليون حول قصور من بشتغلون بالعبوم كالنحو وغيرها عن امتلاك آلة البلاغة الشعرية 162، غير أنر أي ابن خليون بيقى حكما نسبيًا، لولا أن يؤيّدهما أقرّ به الآمدي من «أنّ شعر العلماء دون شعر الشعراء» 63).

وقد لاحظ كدلك ابن قتيبة أن أشعار العلماء، ليس فيها شيءً حاء عن إسماح وسهولة، كشعر الأصمعيّ، وشعر ابن المقفّع، وشعر الخليل، واستَثْنى منهم خفا الأحمر، لأنه كان أجودهم طبعا وأكثرهم شعرا 164.

وهدا خلف الدي كان يمثل استثناء من بين أولئك العلماء، والدبن منهم أستاذه أبو عمرو بن العلاء، ورفيق دربه في طلب العلم الأصمعي، وغيرهما من علماء النغة والنحويين والرواة الثقات: والدين يُحتمل أن يكونَ احتنابُهم قولَ الشعرِ، وتكريسهم مبدأ أنه لا يجتمع الشعرُ والعلمُ

J45-7

العدد 45 ربيع الأول 1438 هـ - ديستمبر 2016 م.

به في رجل واحد، حجة وملادًا لكثير منهم كي لا يُتهموا بنحل الشعر، وسببه لشعراء آخرين، كما حصل مع خلف الأحمر (65)، واعترف بذلك أيضا كما رُوي عنه (66)، حتى إنَّه مُتهم بنَحُل لامية العرب المنسوبة للشنفرى (67)، وكدلك كان صاحبه حماد الراوية، يُتهم بنحل الشعر، وبأنه كان بريد في الأشعار التي يرويها (68)، وهكذا يصير قول الشعر بالنسبة للراوية بمثابة «طابو» يُستحبُّ اجتنابه، ذلك حتى لا بقع في شرك تهمة الانتحال، وورطة الشك في أمانته العلمية، وسحب الثقة منه فيما يرويه من أشعار،

وإذا طالعنا موقف العلماء من الشاعر، ومصادرتهم علم الشعر منه، سنجده يأتي في سياق تقليلهم من شأن الشعراء المحدثين، فدلك كان دأب الرواة الدين بميلون إلى تقديم كل شاعر قديم وتمصيعه، والتصغير من شأن كل شاعر محدث مهما كان جميلا.

أما النقاد الذين كانوا يعتنون بالتأليف، فقد تخلصوا من ذلك الخطاب الدي بقصي الشاعر ولا يعتد برأيه في نقد، بدليل أنهم كانوا يأخدون بأقوال الشعراء في النقد، مثل الجاحط الذي كال يعتنب بأراء الأدباء والشعراء النقدية، وفي نفس الوقت يدعو من يتكلّف صناعة الشعر أن لا يعتد بما يقوله حتى يعرصه على العلماء مل دوي الاختصاص 69)، ودلك من باب أن الإنسان لا يمكنه الحكم على نفسه بموصوعية.

3 توجهات الشعراء إلى نقد النقد:

إذا كان الشعراء هم من ينتجون الإبداع، وهم من يخفون اتجاهاتهم الشعرية، وهم من يفتحون للغة أفاقا لعوية ودلالية جديدة، بما يجملونها من انرباحات وإخراح للقول غير مخرج العادة، فقد دأب

العدد 45 ربيع الأول 1438هـ - ديستمبر 2016

بعض النقاد من لغويين ورواة الشعر على تتبع أخطاء الشعراء - التي منها ما تبيحه الصرورة الشعرية - وإن كان أهل العلم بالشعر في دلك الوقت لا يقبلون ما يقع خطأ إلا إدا صدر من شاعر جاهبي كامرئ القيس والنابغة ومن عاصرهم من شعراء فحول،

وقد تميزت ردود بعض الشعراء على مؤاخدات المعويين والنحاة بشيء من القسوة في الهجاء، الدي لا يمكن إدراجه ضمن نقد النقد البتة، مثلما كان من رد المرزدق على عبد الله بن أبي إساحق بعد أن قال له: «بِمَ رفعت أو مجلم، فَقَالَ: بِمَا يسوءك وينوءك علينا أن نقُول وعَلَيْكُم أن تتأوّلوا، ثمّ قَالَ الفرزدق: (الطّويل)

فلو كان عَبْدُ اللهِ مَوْلَىَ هَجَوْتُهُ ﴿ وَلَكُنَّ عَبِدَ اللهِ مَوْلَى الْمُوالِياهِ ⁽⁷⁰)

ولم يكن الأستاذ «حالد بن محمد بن حسان السيابي» موفقا في تصنيف هذا البيت ضمن ما يسمى نقد النقد (71)، ومن خلال هدا المثال يطهر لنا أن مفهوم نقد النقد، عير واصح تمام الوصوح في دهن الأستاذ؛ فهو لا يفرق بين نقد النقد الدي يقوم على مبدأ تقويم النقد الأدبي، وبين نقد الناقد – إذا صح التعبير – أو هجاء الشاعر للناقد، فالأستاذ لم يكن موفقا في مثاله هذا، مما يوحي باصطراب مفهوم نقد النقد لديه.

فنقد النقد كما يعرفه جابر عصفور: «هو نشاط معرفي ينصرف إلى مراحعة الأقوال النقدية، كاشفا عن سلامة مبادئها النطرية وأدواتها التحليلية وإحراءاتها التفسيرية» ⁷²⁾، لدلك بنبغي أن نتصور أنّ نقد النقد لدى الشعراء القدامي كان موجها لـلاَراء التقدية التي لا ترصيهم، دون شك، وما علينا سوى تلمّس هذا النشاط المعرفي،

J**4⇒** →

العدد 45 ربيع الأول 1438هـ - ديستمبر 2018 🍴 🎚

ومحاولة الكشف عن ملامحه، مع مراعاة سيافه المعرفي وواقعه التاريخي. خاصة وأنه قد يتجلّى حتى في بعص أشعارهم التي يمكن أن ندرجها ضمن ما يسمى بنقد النقد.

ومن ردود الشعراء التي تضمنت ردا على النقد ندكر قول ابن الرومي (283هـ) (المنسرح)

فإن يقُلُ إنَّني رويتُ فَكَالتَّ فَتِرِ جَهُلًا بِكُلُّ مَا اعْتَقَدَهُ

فالشاعر ابن الرومي هنا يردّ على أحد الرواة، ويبين له أن كثرة الروابة والحفط ليس مقياسا للعلم، وأن أخد العلم بحتاح إلى تمحيص ونظر، فهو ينقد من يستزيد من العلم الشعر بالرواية ويشبهه باللفتر الذي لا بعد إلا ناقلا لأي شيء بُكتب عليه،

وفي موصع آحر يرد ابن الرومي على النقاد برميهم بقلة المعرفة، وقد كان أهمى الناس (⁷⁴)، كما قال ابن رشيق، ودلك في قوله (البسيط)

عابوا قريضي وما عابوا بمعرفة ولنُ ترى الشَّمْس أَبْصارُ الخفافيش

ويبدو أن بعض النقاد كانوا يطلبون من الشعراء وصف أشياء لم يشاهدوها، «ومن هنا يحكى عن ابن الرومي أن لائماً لامه فقال: لم لاتشبه تشبيه ابن المعتز وأنت أشعر منه؟ قال: أنشدني شيئاً من قوله الذي استعجزتني في مثله، فأنشده في صفة الهلال: (الكامل)

فانظْرْ إِنْيُهِ كُرْوُرِقٍ مِنْ فِضَة ﴿ قَد أَثْقَلْتُهُ خُمُونَةٌ مِنْ عَنْبِر

فصاح: وا غوثاه، يا لله، لا يكلف الله نفساً إلا وسعها، ذلك إنما يصف ماعون بيته لأنه ابن الحنفاء، وأنا أي شيء أصف ولكن انظروا إذا وصفت ما أعرف أين يقع الناس كلهم مني؟ (75).

195<u>7</u>

العدد 45 ربيع الأول 1438هـ - ديستهمر 2016

يتضح لنا من الكلام السابق أن ابن الرومي قد ردّ على ذلك النقد بكل واقعية، فالشاعر غير مطالب أن يكون نسخة لشاعر آخر، إذ لكل شاعر أسلوبه وأغر اضه التي يجيد فيها القول، كما أنه غير ملزم بوصف أشياء لم يرها، فإن كان ابن المعتز شاعرا يجيد تشبيه الأشياء الثمينة التي كان يراها في قصره، فابن الرومي ليس بابن خليفة، ولم يعش كالأمراء: لدلك فهو مطالب بوصف ما يعرف، وقد كان رده أقرب إلى الموضوعية.

وقد وقع أبو نواس (198هـ) في مثل موقف ابن الرومي، من بعض أهل العلم بالشعر الدير كانوا يطالبون الشاعر أن يلتزم بنهج القصيدة العربية التي شكلت بنية قصيدة المدح الموروثة عن الشعراء الحاهليين، حتى تصور بعض أهل الأدب ممن ثقل عنهم ابن قتيبة (76 أن قصيدة المدح لا تكون مقبولة لدى المتلقي (الممدوح) إلا إدا صُدِّرت بمقدمة طللية، بيد أنهم تحاوزوا ذلك فقالوا: «وليس لمتأخّر الشعراء أن يخرج عن مدهب المتقدّمين في هده الأقسام، فيقف عني منزل عامر، أو ببكي عند مشيد البنيان، لأنّ المتقدّمين وقفوا على المنزل الداثر، والرسم العافي، 77 ، ولا يبعد أن يكون رأي الن قتيبة النعسفيّ هذا امتدادا لآراء نقاد كانوا يُكرهون الشعراء المحدثين الدين انتجعوا المدن لوصف أشياء لم يروها وأن يلزموا شروطا لا تسمح نهم أن يصوروا أشياء نابعة من تجربتهم الشعرية.

ولم يكن أبو نواس راضيا عن هدا النسق النقدي والأدبي، فحاول التمرد عليه ورد عليه في قوله (78): (الكامل)

تصفُ الطاول على السماع بها أفدو العيان كأنت في الحكم؟؟ وإذا وصفت الشيء مُستَّبِعًا لمُ تَخْسلُ مِنْ عَلَطٍ ومِنْ وَهمْ

J45-7

العدد 45 ربيع الأول 2018هـ - ديستمير 2018 مـ - الم

علّق مصطفى هدارة على هده الأبيات قائلا: والواقع أن دعوة أبي نواس هذه لم تكن دائما مشوبة بروح الشعوبية، – كما يقول محمد مندور بل كانت كثيرا مشوبة بروح الواقعية» (79)، وفي هذا السياق بلفت انتباهنا الأسلوب الحجاجي الذي وطفه أبو نواس، بما بحمله من قدرة على الإقناع، ونقد ذلك النقد الذي بطانب الشاعر بالتقليد وأن يكون بعيدا عن الصدق الفئي في شعره.

وقد كان أبو تمام (231هـ) من أكثر الشعراء تعرصا للنقد والطعن في شعره، وسنتمثل بما ورد في كتاب العمدة، ففي باب القدماء والمحدثين، وبعد أن ضيّق كثير من النقاد السبيل على الشعراء المحدثين زاعمين أن القدماء قد استنفدوا المعاني وما تركوا سبيلا لابتداعها أمام المحدثين، وفي هذا السياق قال ابن رشيق: «وعلى هذا القياس بُحمل قول أبي تمام وكان إماماً في هذه الصناعة غير مدافع؛ (السريع)

يُقولُ مَنْ تَقُرُعُ أَسْمَاعُهُ كُمْ تَرَكَ الأَوْلُ للْأَخْسِ

فنقص قولهم «ما ترك الأول للآخر شيئاً «وقال في مكان آخر فز اده بياناً وكشفاً للمراد: (الطوين)

فَلُوْ كَانَ يَفْنَى الشَّعرُ أَفِنَاهُ مَا قَرِتُ حِياضُكَ مِنْهُ فِي الْعُصُورِ الْذُواهِبِ وَلَا وَلَكُنَهُ صَوْبُ الْعُضُورِ الذُواهِبِ وَلَا يَعْمُ وَلَا النَّجَلَتُ سَحائبُ مِنْهُ أَعْتَبِتُ بِسَحائب، 80)

لا شك أننا أما شاعر والقرضي إبداعه الشعري، حتى إنَّه يعتبر نفسه «محيي القريض»؛ وكيم يمكن تفسير توارده مع الجاحظ [8] في التمرد على مقولة؛ «ما ترك الأول للآخر شيئا» إلا بقولنا: إنَّهما كانا يصدر ان عن نسق ثقافي واحد، وإن كان الجاحظ قد اعتبر المقولة خطرة

العدد 45 ربيع الأول 1438هـ - ديستمبر 2016

ومضرة بالعلم والعلماء، فإن أبا تمام قد تيقن من ضررها وخطرها عبى الشعر والشعراء، لأن الإبداع كالحياة التي تتجدد، وكالحصب الدي تحمله السحائب إلى أرص هي النغة البكر،

أما أبو عبادة البحتري (284هـ) فقد كانت مواقفه أشد اتصالا بنقد النقد، وأبّين ححّة في الرد على النقاد وتقييمهم، ويروى أن أحدهم «سألّه عن مُسْم وأبي نُواس: أَيُّهما أَشعرُ؟ فقال أبو نُواس، فقال: إنَّ أبا العباسِ ثَعَلباً لا يوافقُك على هدا، فقال: ليس هدا من شأن ثعلب وذويه، من المُتعاطيل لعلم الشعرِ دُون عَمله، إنما يعلم دلك من دُفع في مَسْبك طريقِ الشعرِ إلى مُصَابِقه وانتهى إلى ضرور اته، (82).

وبعد هدا الرأي ردّا صريحا على ما روجه من يدّعون علم الشعر، وهم لا يدرون ما يعانيه الشاعر حين بنصح بالقصيدة، وحين ينرفُ شعرًا، ويظهر أن البحتري يشترط في الناقد أن يكون دا تجربة في الشعر، وأنه لا يعتدّ برأي من لم يتكلف صناعة الشعر ولم تكن له درائة بأسرارها وعلم بضروراتها، والصرورة في الشعر «كالرحصة في الفقه لا يقدم عليها إلا فقيه» (83) كما قال الأصمعي،

وكأن قصة البحتري مع النحوي ثعلب لم تنته بعد، وأنه لل يتركه حتى يحرحه من ساحة النقاد أولي البصر بالشعر، ويُروى أن أحدهم قال: «رأني البحتري ومعي دفتر شعر فقال؛ ما هدا؟ فقلت: شعر الشَّنمرى، فقال، وإلى أبنَ تمصي؟ فقتت إلى أبي العباس أقرؤه عبيه، فقال: قد رأيت أبا عبَّاسكم هذا منذ أبام عند ابن قوابة فما رأيته ناقداً للشعر ولا مُميزاً للألفاظ، ورأيتُه يُستجيدُ شيئاً ويُنشدُه، وما هو بأفصل الشعر، *84).

J45 7

العدد 45 بسر الأول 1438 هـ - ديستمير 2018

أما المتنبي (354هـ) فيردعلى من بعيب شعره فيرميه بسوء الفهم وبأنه لا بدرك فيمة أشعاره إلا العلماء على قدر ما أوتوه من قربحة و دوق وعلم، في قوله (85): (الوافر)

وكمْ مِنْ عائبِ قَوْلًا صحِيحًا وأَفَــتُهُ مِن اللَّفَهُم السَّقِيمِ
ولكِنْ تأخـــدُ الآدانُ مِنْــهُ على قَدَرِ الْقَرائحِ والْعُلــومِ
وقد بجعل سبب ذم البعض له ولشعره في انعدام الذوق لديهم (86):
(الوافر)

أَرَى المَتَشَاعِرِينَ عَرَوا بِذَمِّي وَمِنْ ذَا يَحْمَدُ الدَّاءَ الْعُضَالَا وَمَنْ يَكُ ذَا فَهِم مِرِّ مَرِيهِ فِي يَجِدُ مُرَّا بِهِ المِهَاءُ الزُّلَالا

ويبدو لنا أن أولئك الذي يدمون المتنبي، لا يميزون بين نقد النصوبين نقد الشاعر وذمه، خاصة وأن النقد كال يمثل عند البعض ومازال انكشف عن المساوئ فقط، كما لا يبعد أن يكون مثل هدا النوع من الردود عائدا إلى شخصية المتنبي الدي بأبى أن يتقبّل النقد، حتى إنّه قد يرى في ذلك النقد إساءة لشحصه وليس لشعره عقط.

ومن المواقف النقدية التي واجهت المتنبي مع سيف دولة أنّه استنشده بوما «قصيدته الّتي أولهًا

على قدر أهل المُعَزِّم تأتي العزائم وتأْتي على قدر الْكرام المكارم وَكَانَ معجبا بهَا كثير الاستعادة لَهَا فَانْدفع أَبُو الطَّيب المتنبي ينشدها فَنَمَّا بلغ قُوَّله فيهَا:

وقفت وُما هِي الْمؤت شكّ لواقف كَأنّك هي جفن الردى وَهُو نائم تمربك الْأَبْطَال كلمي هزيمة ووجهك وضاح وتغرك باسم

201

قَالَ قد انتقدنا عَلَيْك هدَيْن الْبَيْنَيْنِ كَمَا انتقد على امْرِئ الْقَيْس بيتاه

كأنّي ثم أركب جوادا تلدة وتم أتبطن كاعبا ذات خلخال وتم أسبأ الزق الروي وتم أقل تخيلي كري كرة بعد إجضال وبيتاك لا بلتتم شطر اهما كمّا لَيْسَ بلتتم شطر اهذَيْن الْبَيْتَيْنِ وَكَانَ بَنْبَعِي لامريّ الْقَيْس أَن يُقُول:

كَأْنُي لَمَ أَركب جوادا وَلَمَ أَقَلَ لَخيلي كري كره بعد إجفال ولم أسبأ الزقّ الروي للذة ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال ولك أَن تُقول:

وقفت وَما فِي الْمَوْت شكّ لواقف ووجهك وضاح وتغرك باسم تمر بك اللهُ بُطَال كلمي هزيمة كأنّك في جفن الردى وهُوَ نائم

فَقَالُ (المتنبي): أبّد الله مُوَلانًا إِن صَحَّ أَن الَّذِي استدرك على المَّرِئ الْقَيْسِهُدَا كَانَ أعلم بالشعر منّهُ فقد أحطا امْرُؤ الْقَيْسِ و أحطأت أنا ومولانا بعلم أن الثُّوْت لا يعرفه البُرُّاز معرفة الحائك لأن البُرَّاز يعرف جملنه والحائك لأن البُرَّاز معرفة الحائك لأن البُرَّاز معرفة الحائك لأن البُرَّاز معرفة الحائك لأن البُرَّان يعرف جميلته وتفاريقه لأنَّه هُو الَّذِي أحرحه من الغرلية إلى الثوبية وَإِنَّمَا قرن امْرُؤ الْقَيْسِ لَدَّة النِّسَاء بلَدة الرِّكُوب للصَّيِّد وَقرن السماحة في شراء النجمر للأضياف بالشجاعة في منازلة الأعْداء وَأَنا لما ذكرت المُون في أول البَيْت أتبعته بدكر الردى وُهُو المَون المَون ليجانسه وَلما كَانَ وَجه العرب المنهزم لا يَخْبُو من أن يكون عبوسا وعينه من أن تكون باكية قلت (ووجهك وضاح وثغرك باسم ...) لأجمع بين الأضداد في المُعْنى وَإِن لم يُشّع اللَّهُ ظ نجميعها. فأعجب سيف الدولة بقوله وَوَصله بخَمْسِينَ دبنَاراه (87).

العدد 45 ربيع الأول 1438 هــ - ديسيمبر 2016

وسيف الدولة هنا قد تمثّل برأي صاحب عيار الشعر الذي اعتبر ما وقع على بيتي امرئ القيس خللا وقع فيه رواة الشعر والنَّاقلونَ لَّهُ «فَيَسمَعونَ الشُّعرَ على حهَنه ويؤُدُّونَهُ على غَيرهَا سَهُواً، وَلَا يُتَدَكَّرون حَقيقةً مَا سَمِعُوهُ مَنَّهِ « ⁸⁸! «وَما بَيْنَان حَسَنان، وَلَو وُصِعَ مِصْرَاعٌ كَلَ واحِدٌ مِنْهَا فِي مُوضِعِ الآخر كانَ أشكُلُ وأَدْحَلُ في استواء النَّسجِ 89)، وإن المتنبى إدرد عبى نقد سيف الدولة فقد أصاب ثلاثة آراء نقدية بنقد واحد؛ أولها رده على نقد السيف الدولة في بيتيه، وتانيها ردّه على رأي ابن طباطبا في بيتي امريّ القيس، وثالثها رده على مقولة نقدية طبت تُستطرد في الفكر النقدي العربي هي: «وقد يمير الشعر من لايقوله، كالبرز از يمير من الثياب ما لم ينسجه» (90)؛ لقد نجح المتنبى في طرد البزاز (الثاقد) من دائرة العلم بالشعر، ليبقى ناسج الثوب (الشاعر) هو الأعلم بنسجه (شعره)؛ ويرجع ذلك إلى تمكن المتنبي من توطيف نقد النقد أحسن توطيف في الرد على ذلك النقد الموجه إلى شعره، فتمكن بقوة حجته من إفناع سيف الدولة بالتراجع عن رأيه النقدي،

خاتمة البحث:

عرفنا في هدا البحث كيف تحول الشعراء من النقد إلى نقد النقد بسبب الصراع القائم بين نسقين ثقافيين مختفين. نسق سلطة الشاعر ونسق سلطة الناقد الذي لا يقول الشعر؛ حيث شكل لنا هذا الصراع خطابات نقدية متصارعة تغالب بعصها البعض، فلا الشاعر يتنازل عن سلطته الشرعية في نقد الشعر، ولا الناقد يُسلم له بذلك فيحاول أن بصادر علم الشعر من الشاعر ليطرحه خارج دائرة النقد، التحول ومن هنا تشكل حطاب نقد النقد في التراث.

العدد 45 ربيع الأول 1438هـ - ديستهبر 2016

ولاشك أن مثل هذه الصراعات النقدية هي التي وسعت من مفهوم الشعر في دلك الوقت، وفتحت لنقد محالا رحبا من الحدل والخلاف الفكري الدي وإن اشيم بالعنف النفظي أحيانا عند البعض، فإنه قد أثرى الساحة النقدية العربية القديمة بآراء ومواقف نقدية تستحق القراءة والنظر، ذلك حتى نرحل في تصورنا لنخطاب النقدي العربي القديم من تصور الجزئي إلى التصور الكلي الذي يجعل التراث يقرأ نفسه بنفسه، وينقد نفسه بنفسه، من غير تقويل التراث لما لم يقله: ولا شك أن المجال لا يزال واسعا لإعادة قراءة التراث وفتح صفحات معرفية حديدة معه...

الهوامش

- (1) ابن قبيعة، الشعر والشعراء، تحقيق. أحمد محمد شاكر، دار الحديث القاهرة، دت، 87 1.
- (2) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وادائه، تحقيق: محمد محيي الدين
 عبدالحميد، دار الجيل لبنان، الطبعة الحامسة، 1981م، 1 133.
 - (3) ابن قنينة. الشعر والشعراء، 1-78.
- (4) اسخندون، المقدمة، اعتداء ودراسة أحمد الرعبي، دار الهدى، عين مليلة الحزائر،
 2001م، ص 652.
 - (5) المصدر السابق، ص 654
- (6) ابن فنيبة، تأويل مشكل القران، تحقيق السيد أحمد صقر، مكتبة دار البراث القاهرة، ط.2، 1973م، ص 21، السناد من العيوب التي تحصل في القافية،
- (7) المرزباني، الموشح في مآحد العلماء على الشعراء، تحقيق وشرح معمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية - بيروت، الطبعة الأولى، 1995م، ص 3.

19 5 5

- (8) ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق عبد العرير بن ناصر المدع، مكتبة خانجي
 الشاهره ص8 وهي صنعًت
- (9) هو توماس سغيرس إليوت، شاعر إنحليري غُرف بقصيدته (الأرض اليبات) وباقد كان من رواد مدرسة النقد الحديد، وصاحب نظرية المعادل الموضوعي، حار على حائرة نوبل للاداب عام (1948م) توفي سئة (1965م).
- (10) ريثيه ويليك، معاهيم تقدية، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، فبراير 1987م، ص 339 وما بعدها.
 - (11) المرجع السابق، ص 343
 - (12) المرجع السابق، ص 340.
 - (13) كان الجاحظ يستعيذ من عتلة القول في مقدمات كتبه
 - (14) ابن رشيق، العمدة، 1 187
- (15) البيان والنبيين، الحاحط، تحقيق. عبد السلام هارون، مكبة حائحي القاهرة، الطبعة السابعة، 1998م، 2061.
 - (16) المرزيدي، الموشح، ص 133.
 - (17) عبدالقاهر، دلائل الإعجار، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة دار المدنى بجدة. ط 2 1992م ص 274 وما بعدها
 - (18) المرزياني، الموشح، ص 69
 - (19) المصدر السابق، ص 70.
- (20) عصام قصيحي، أصول النقد العربي القديم، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية- حلب، 1991م، ص 5.
- (21) أجمد جدوي، أسس النقد الأدبي عبّد العرب دار بهصة مصر للطباعة والنشر والبوزيع، القاهرة، سسمبر 1996م، ص 5،
- (22) إحسان عناس، تاريخ النقد الأدني عند العرب دار الثقافة- بيروت، الطبعة الخامسة، 1986م ص 7.
 - (23) الحاحط، البيان والتبيين، 1 239 وما بعدها
 - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، الجرء الأول، ص 315 وما بعدها 195 وما بعدها

العدد 45 ربيع الأول 1438هـ - ديسمير 2016

العدد 45 ربيع الأول 1438هـ - ديستهبر 2016

- (25) عبدالله حمادي، الشعرية العربية بين الاثباع والابتداع، منشورات اتحاد الكتاب الحرائريين مطبعة دار هومة ، الطبعة الأولى، ديسمبر 2001م، ص 79.
 - (26) ابن شيبة، الشعر والشعراء، 1 319.
- (27) انظر الشاهد البوشيحي، مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين، 1993م
- (28) ديوان طرفة بن العبد، اعتلى به عبدالرحمن المصطاوي، دار المعرفة بيروت، الطبعة الأولى، 2003م، ص 65.
- (29) أبو زيد القرشي، حمهرة أشعار العرب، تحقيق وصبط وشرح علي محمد النحاوي، لهضة مصر تنطيدعة والنشر، دت، ص 87.
- (30) قيل بأن أبا تمام في اخبياره الحماسة أشعر منه في شعره، انظر مضامة الخطيب البريري، لشرح بيوان الحماسة لأبي تمام، دار الكنب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى 2000م 10.11.
 - (31) إحسان عباس، تاريخ الثقد الأدبي عند العرب، ص 70وما بعدها
- (32) ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، تحقيق الدكتور حمني محمد شرف، الحمهورية العربية المتحدة المجس الأعلى لشنثون الإسلامية تحنة إحياء البراث الإسلامي، دت، ص 417.
- (33) أبو بكر الصولي، أخبار أبي تمام، حققه وعلق عليه خليل محمور عساكر، محمد عبده عرام، بطهر إسلام الهندي، قدّم له أحمد أمين، منشورات دار الاعاق الجديد بهروت، الطبعة الثائثة، 1980م، ص 68 وما بعدها، السابح من الحين، الحسنُّ منا الهدين في الجري، المصوص مماصل العظام وأطمى المصوص كتابة عن رشاقة القرس، ربم محمعة، السبابك الحوافر،
 - (34) الحرجاني، دلائل الإعجار، ص 253.
- (35) الموارسة، الأمدي. تحقيق السيد أحمد صقر. دار المعارف مصر الطبعة الرابعة دت، 12/1
 - (36) ئىسە،
- (47) إليوت، في الشعر والشعراء، ترجمة. محمد جديد، دار كلعال للدراسات والنشر، دمشق، ط.1، 1991م، ص 215.
 - (38) المرجع السابق، ص 257.

195 7

العدد 45. ربيع الأول 1438هـ - ديستمير 2016

- (39) الأمدي، الموازية، 105/2.
- (40) ابن خنكان، وهيات الأعيان وأنباء أثناء الرمان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر- يروت، 1978م، 3 278ء
 - (41) به ديوان شعر جمعه عبداترحمن ياغي
- (42) بيوان ابن خفاحة، تحقيق السيد مصطفى عازي، منشاة المعارف القاهرة، 1960م.
 - (43) ابن رشيق، العمدة، 1 117
- (44) هو الخليل بن أحمد القراهيدي الأزدي (100هـ/ 170هـ)، عالم من علماء البصرة، تعوى، ومُنشئ عنم العروض.
 - (45) ابن سلام الحمحي، طبقات فحول الشعراء، 1 246.
- (46) أبو أحمد العسكري، المصور في الأدب، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة الحكومة الكويت، الطبعة الثانية، 1984م، ص 67.
- (47) المقصليات مخدر التشعرية تقع في منّة وثلاثين قصيدة، لسنة وسبين شدعرا أعليهم جنفليون، وصعها المقصل الصبي للحليمة العباسي المهدي عندما كان مؤديا له، سماها في الأصل «كتاب الاحتيارات» وبكنها تُسبت به.
- (48) الأبشيهي، المستطرف في كل في مستظرف، عايم الكتب بيروت، الطبعة الأولى، 1419هـ، ص 141
 - (49) الأمدي، المواردة، 12.1.
- (50) أحمد بن فارس، انصاحبي في فقه اللغة العربية ومماثلها وسئن العرب في كلامها، تحقيق عمر صاروق الطباع، مكتبة المعارف-بيروت، الطبعة الأولى، 1999م، ص267.
 - (51) المصدر السابق، 1 117.
 - (52) العسكري المصون في الأدب، ص 6.
- (53) الراغب الأصمهائي، محاصرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم بيروت، الأولى، 1420هـ، 132.1
 - (54) ابن رشيق، العمدة، 1, 81, تُنسب هذه المقولة إلى عمرو بن العلاء،
- (55) أبو بكر الباقلائي، إعجار القرال، تحقيق السيد أحمد صفر، دار المعارف مصر، الطبعة الحامسة، 1997م، ص 203،
 - <u>94 جاول</u> (56) يوسيه،

العدد 45 ربيع الأول 1438هـ - ديستمبر 2016

- (57) الحاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى النابي الحلبي، مصر، الطبعة الثالية، 1965م، 132/1، ينسب الحاحظ هذه المقولة إلى ابن المقفع في البيان والتبيين، 1/210.
 - (58) كادوا لا يطبقون لقب الشعر على أو بطم أو كلام.
- (59) أبن عبد ربه، العقد العريد، تحقيق معيد محمد قميحة، دار الكت العلمية بيروت، الطبعة الأولى، 1983م، 128/2.
 - (60) اس رشيق، العمدة، 1 117.
 - (61) الأبداء حمع سيب،
 - (62) السحيون، المقدمة، ص656.
 - (63) الموازية، الأمدي، 1 25
 - (64) اس قتيبة، الشعر والشعراء، 1 70
 - (65) المصدر السابق، 2 790
- (66) ابن حلكان وفيات الأعيان 2 379. قال حلم «أنيت الكوفة لأكتب عثهم الشعر فيحلوا علي به، فكتت أعطيهم المتحول واحد الصحيح»
- (67) أبو على الفائي، الأمائي (التوادر) تحقيق محمد عبدالجواد الأصمعي، دار الكتب المصرية القاهرة، 1،56/1
 - (68) الجمعي، طيمت فعول الشعراء (68)
 - (69) انجاحط البيان والتبيين، 1،203
- (70) عبدالقادر بن عمر البعدادي حرابة الأب وب لباب بسان العرب تعقيق وشرح عبد انسلام محمد هدون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الرابعة، 1418هـ 1997م، 145،5.
- (71) خالد بن محمد بن خلفان السيائي، نقد النقد في البراث العربي المثل السائر مودحا، دار حرير، عمّان - الأردن، الطبعة الأولى، 2010م، ص 24.
- (72) حادر عصفور، قراءة البراث الثقدي، مؤسسة عينال للدراسات والنشر، فيرص، الطبعة الأولى، 1991م، ص 11.
 - (73) الراعب، محاورات الأدياء، 1 65.
 - (74) النارشيق، العمدة، 1-286.

195 7

- (75) المصدر السابق، 2 237.
- (76) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج 1، ص 74 وها بعدها.
 - (77) المصدر السابق، 76،1.
 - (78) يبوانه، ص 540.
- (79) محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد الأدبي، المكتبة الأنجاو مصرية، 1958م، ص 212
 - (80) ابن رشيق، العمدة، 91,1
 - (81) الحرحاني، دلائل الإعجاز، ص 292.
 - (82) المصدر السابق، ص 252 وما بعده،
 - (83) ابن رشيق، العمدة، 1 140، قالها الأصمعي عن الرحاف وهي من صرائر الشعر
 - (84) الجرجائي، دلائل الإعجار، ص 253.
 - (85) يېواله، ص 232.
 - (86) ييوانه، ص 141 ،
- (87) أبو منصور الثعائبي، يتيمة البهر في محاسن أهل العصر، تحقيق مقيد محمد قوحية، دار الكتب العلمية بيروت/نشار، الطبعة الأولى، 1983م، 1 43 ومانعدها.
 - (88) ابن طباطيا عيار الشعر، ص 209.
 - (89) المصدر نقسه، ص 210.
 - ر90) ابن رشيق، العمدة، 1 117،

توضيحات تجول الشعرا لمرسك » بقام: د . ندراك يرجود

كثيرا ما تعدت المهتمون بالنظور الشكلى للقصيدة العربية ، عسن لون من الشعر يسمى و الشعر المرسل و ، وهو شعر متخلص تمام التخلص من الروى والقافية أى ان كل بيت لا يشترك مع أبيات بقية العصيدة الا في وحدة المبعر ، فهناك موسيقى موحدة ووزن قار من اول القصيدة الى آخرها بصدر وعجز على احد النحور السنة عشر ، لكن الشاعر و يرسل و أبياته ارسالا ، كما اتفق دون تقيد بروى أو قافية ،

وأشهر القصائد وأقدمها في صدا البيدان ، قصيده لحميل صدقيق الزماوى تتكون من عشرين بيتا مي حدا النوع ، وهي مكتوية على البحس الطويل بأضربه الثلاثة

- 1) فعولن مفاعيلين فعولين مفاعلن فعولين مفاعيلين فعبولن مفاعيليين
- 2) فعولن مفاعيلين فعولين مفاعلن فعولين مفاعليين فعولين مفاعليين
- افعول مفاعیل فعولی مفاعل فعدولی مفاعیلی فعولی مفاعلی (فعولی)

وهُذَا تبوذج منها :

اذا خلت الدنيا من النفير الآلي احب فؤادي ، فالسلام على الدنيا انا اليوم آمري في يدي ، غير انشي احاذر من أن يخرج الأمر من يدي ... يرجس الفتسي أن الشراء يعينسه على نائبات الدهر حين تشوب (1)

⁽I) ديوان الزهاوي

وتبضى القصيدة على هذا النحو من و ارسال و القافية والروى على و الضروب و الثلاثة المذكرة و دون اى نظام ، ولا تقيد بضرب معين وحركة واحدة حتى بوحدة الحركة الاخبرة وربما تقيد البعض من أبياتها بشىء من ذلك صدفة .

وقد وجدت نماذج قليلة من هذا اللون في الشعر العربي القصديم ، ولكس السروضيين لم يسروا ذلك لونا من السوان التجديد والتطوير في سبيسل التحلص من قيد السروى ، بل عدوها عيبا عروصيا سمسوه ، الاكفساء ه (مقع ... لبعض مسن لا يحفل به من العرب الذين كانست بضاعتهم فسسي الشمر مزجاة) على حد نعبير حازم القرطاحني (2) ويعسود دلسك الي عدم سييزهم بين الحروف ، لابهم لم يكونوا يعرفون الكتابة ، فقد قفسي احده القدماء أبياته بالكلمات التالية مشالا : قليل .. ذميم .. تدور .. نجيب ... وحافظ على حركة الضم في آخرها طنا منه انها موحدة الروى .

وقد حاول الدارسون المهتمون بهدا اللون من الشعر أن يعرفوا أول المهتكرين في العصر الحديث ، وكنت أعتقد أن الرحاوى هو واقد همذه الطريقة ، ثم اطلعت على قصائد لعند الرحمان شكسرى وتعاذج أخسرى للدكتور أحمد زكى أبي شادى ، خاصة فلى ديوانه : « الشفلق الباكلى » وإذا كان الزهاوى قد اكتملى بتلك القصيدة ، رعم أنه تحمس لهذا اللون من الشعر وكتب مدافعا عنه ، فإن الشاء بن " شكرى وأبنا شادى قد أكثرا من كتابة « الشعر المرسل » المتحرر مم الروى ، والقادية .

وقد تدخل عباس محسود المقاد في هذا الموضوع فكتب حول تحديد الشاعر الذي بنا بكتابة الشعر المرسل فعد على من والذي اذكره ، على التحقيق ان الابتداء بالشعر المرسل ، في العصر الحديث ، محصور في ثلائة من الشعراء لا يعدوهم الى آخر ، وهم .: السيد توفيق البكرى وجبيل صدقى الزهاوى وعبد الرحمان شكرى ، ولكنى لا أذكر ، على التحقيق ، من منهم البادى، الاول قبل زميليه ، ولعلى لا أخالف الحقيقة حيسن أرجمع أن البادى، الاول منهم هو السيد توفيق البكرى في قصيدته : « ذات القوافى » ، ثم تلاه الزهاوى في قصيدة نشرت « بالدؤيد » فمبد الرحسان شكرى في قصائد شتى نشرت بالجريدة وجمعت بعد ذلك في دواوينه (3) .

⁽²⁾ منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تعقيق د. محمد الحبيب بن الموجة من 272

⁽³⁾ المقاد : مجلة الرسالة بتاريخ 15 نوفيبر 1943 م .

ومنذ أن كتب العقاد هذا الكلام والدارسون لحركة التطور الشكلي للقصيدة العربية يشيرون الى قصيدة السيد توفيق البكسرى و ذات القوافي و على أنها أولى قصائد الشعر المرسل ، وعلى أن صاحبها صورائد هذا اللون من الشعر ، وتخلى الكثير عن اعتبار الزعاوى رائداً لهذا الشعب ،

وقد عدت الى قصيدة « دات القوافي » في كتاب « صهاريسج المؤلسؤ » للسيد محمد توفيق البكرى (4) فاكتشعت انتا جميعا كتا تحت تأثيس هده الكلمة الخاطئة للعقاد ، لان قصيدة » دات القوافي » لم تكن من الشعر المرسل . بل مي « ثنائيات » التزم فيها صاحبها « قافية وزويا » في كل فيتيان على نبط بعلض « الرباعيات » وبالتحديث على نبط تصريب الشاعر ابراهيم المريض الرباعيات الخيام ، التي اختار لها البحر المتفارب مثل قصيدة السيد البكرى التي تحن بصددها .

و سود الى قصيدة السيد توفيق البكرى عقد قدمها الشارحان لهذا الكتاب الشيخان احبد بن أمين الشنقيطي وابو بكر محمد لطفي المصرى بهده الكليات :

« يظن بعض الماس ال الشعر هو كما قبل في تعريفه : (الكلام الموزون البتغي) . وهو ليس كذلك ، بل الشعر هو كسا تسال صاحب السماحة المؤلف (5) في وصف أحد البلغاء الجكماء في أول رسالة من هذا الكتاب وهي رسالة القسطنطينية وهو توله : (قد بذ الاوائل والاواخر . شاعراً الا انسه فيلسبوف وفيلسبوف ألا انه شاعبر . فكره عالم المقيقة والمسأل لان الفلسعة شعر ألا أنها حقيقة والشعر فلسفة غير أسه خيال) وأنها « الكلام المورون المقفى » هو المحمل المختبار السنى يسكنه الشعبر . ومن الطبق تعبيرات العرب تسمية هذا المحل (بالبيت)فيقولون : بيت الشعر الذي يسكنه ، وقلت : المحل (المختار) لان الذي جرى عليه الاختيار من قديم هو وضع كثير من الشعبر في ذلك المحمل ، وهي (الأوزان الموسيقية) هو وضع كثير من الشعبر في ذلك المحمل ، وهي (الأوزان الموسيقية)

(5) السيد محمد توفيق البكرى مؤلف كتاب ، صهاريج اللؤلؤ » .

 ⁽⁴⁾ صهاريج اللؤلؤ طبع بعطبعة الهلال سنسة 1906 م بشسرح الشبيخين:
 احمد بن أمين الشنقيطي ، وأبي بكر محمد تطفي المصرى .

المرسل والمرسل المسجع في العربية ، وهنذا الذي يسبيه الافرسج (الشمر المنثور) ومن أنفس وأعظم ما كتب في ذلك باللغة العربية هو كتاب : (صهاريج اللؤلؤ) هذا الذي نشرجت ،

اما القافية فعد جرى الاصطلاح عليها أيصا تتبيبا للنفم المسوسيقى ء أى الورد الا أن العجم من فسرس وافسرنج وغيرهم جعلوها يطريقه سهنة لانهم جعلوا لكل شطرين قافية أو لكسل أدبع شطرات قافية وتحو ذلسك ، فلسم يقيدوا الشعر الا بقيد خفيف يسهل معه البلوغ على جميع الاغراض وتناول كثير من الافكار . أما العرب فقد حعلوا القافية واحدة قسى كل القصيدة فأصبحت الاحادة في الشعر عندهم أو البلوغ به الى التعبير عن المقاصد المختفة ، من أصعب الامور ، على أنه كنان للعرب نوع من نظم الشمو يشمابه منا قلساه عن شعر العجم وجمو النوع المسمى بالمسمط . يقال عن العرب و بيوته وسبط في فال فسى لسان العرب و الشعر المسمط ما قعلى ادباع بيوته وسبط في قافية مخالفة . يقال : قصيدة مسمطة وسبطية ، قال امرؤ القيس :

ومستلشم كشفت بالرميع ذيك اقمت بعضب ذى سفاسق ميك فجمت به في ملتفي الخبيل خيله تركت عباق الخبيل تحجيل حوله كان على شرباله نضع جريال (0)

توهمات من هشد معالم أطلب الله عفاهن طول الدهر في الزمن الخالسي مراجع من هشد خلبت ومصائف يصيلح بمقتاها مسدى وعلوازف بأسحم من توء السماكين هطال

ومكذا يأتي بأربعة أقسمة على أى قافية شاء ، ثم يكبرر قسيما على قابية اللام (العددة ج 1 ص 154 - 155) . وقال الصاغاني معلقا على هذا الشعر : « ليس هذا السمط في شعر أمرى القيس أبن حجر ولا في شعر من يقال له أمرؤ الفيس سواه » . وأنظر الأبيات في ديموان أمري الفيس ،

⁽⁶⁾ قال ابن رشيق : « ومن الشمس جنس كله مصرع ، الا أنه مختلف الانواع فين ذلك الشيم المسيط ، وحبو ان يبتهى الشاعب ببيت مصرع ، ثم يأتى باربعة أقسمة على غير قافيته ، ثم يعيد قسما واحدا من جنس ما ابتدأ به ، وحكذا الى آخر القصيدة ، مثال ذلك قول اسرى التيس ، وقبل انها متحولة ;

والرجز أيضا من هذا القبيل ، وقد أراد المنوقب حفظه ألله بهذه القعميدة التي أسماها : « دات القوافي » ايحاد عثال للشعر المتعدد القوافي في العربية ، وفك هدا العيد الشديد المامع للشعر من الارتقاء ، فتجول أفكار الشعراء في كل ميادين الخيال وتتناول كل شاردة رواردة من حقيقة ومثال » .

[ڈات القوافسسي]

سقبى دورميسية بالأجسرع مسف من البلجن لم يقلبع ولو ترك الشيوق دمعا بجفنيي سقيت المشاذل من ادمعيسي

* *

شجبين يعبين الأفيية ويصبو التي دهره الغيابين فيهل عائد لتي زميان مضي « بنعف الفوير » الي « الحاجر »

* *

اری پیس احداء مسدری قبارا تؤجیها البریسے امیا هفیت ویسن جفونسی سحبیا لقبالا اذا ما تالیق برق جمست

* *

وساورتنى الحبب حتى لبوى كايم علين مهجتنى ملتببوي ومنا الحبب الاكتبروض غندا بغيار المسداميع لا يبرتبوي

* *

وقد هجرت مقلتمای الکبری کسان بهدیسی رؤوس الایسبسر ولبو کان منا بی بهملا الفهام لأمطار بالجمار او بالشنسبور

* *

فجسمى أصبح كالشميم يفنيه به سكب الدعوع ووقد الحرق فيسلا البس الشوب الا وجسمه بي من تحت ثوبي كثوب خليق بل

تحلت فلو زرتها منا خشيبت - رفيبنا يرانس فيمسن يستري وليو زرت « ميية » في يقظية - الظنت بسائيسي خيمال سيسري

* *

يمسر ۽ ولم ادد ۽ شهسر فشهسر - کيائسي فيي فليساك ليم يسفر وارتبساح امسا تمنيتهبسسا ويسنا رب امنيسة كاللقبس

* *

اسيستر ولا ارتضني بالعشاق - ومضنسي واجتزع أن أبسرا وان سلمست خلتها ودعست واحسسب مقتربي منتهساي

اذا كنيت وحيدي اكبون وإينا الداو خيالينا فانشفياليني يك واطلب الهجند والمكرمينات لتحسن لبنى شمينة عنبندك

ليحتب واللبسك رفقسا علسا البي فالمنخر بالله الدايتيجس وصونسي الدوداد وفينه اللمناء فلنن ينورق المنود امسا يبس

الميسسسة خسسه به وردة القتحسه نظرة او خجسسل وقية قضيب اذا منها تثبيني البخسال بنه رئيج أو تمسل

ووجه اذا منا نظسون الينه - نظبون للوجهنك فسني ماليه وجنفسن تسرنقه فنتسرة المستيقظ بعبسد اغضائيسه

كائس ، فني مدجها ، ساجنع -- وتعصى فني عثقيني طبوقينه تشسوق فسؤادى فالنسي عليهسا فللمسبود يضوعبه حسرفسسه

رُمسان اذا مسا تذكسرته تغيلته حلمسا في الكسرى وعهسد الشباب كسرؤيا اذا مضت ادركتها نفوس ألورى (7)

ان نظرة سريعة لقصيدة البكرى همذه تبين لنا انها قد كتبت بطريقة الثنائيات ، وقدع فيها تصريع كل بيتيل بقافية مستقلة ، ولهذا مساها البكرى : و دات القوافى ، ولم يقل انها متحررة او مرسلة من القوافى ، ولكن تسميتها أوقعت العقاد في الخطا فتوهم أنها متحررة من القوافى ، على غرار قصيدة الزماوى الأنعة الذكر ، وتاقل عنه المهتبون بهبذا الموضوع قوله هذا دون الرجوع إلى القصيدة . وهو بلا ربب وهم من المقاد ، والا لما قال ذلك ، لان العقاد نفسه قد كتب و الثنائيات ، وما اليها من الشعر المسبط المنوع القوافى في عهد مبكر حدا أيام كان يحاول أن يجدد الشعر المربى بمعية شكرى ، والمازنى الذي كتب بدوره الشعر المسبط بمختلف اشكاله .

ويصرف النظر عن حطا العقاد، ، وعدم صلية قصيدة ، ذات القوافسي ، بالشعر العريسل فاننا نريد أن نقول :

اولا: أن أول من كتب و الشيعر البرسيل وفي العصر الحديث و عاميدا متعبدا وهو الشاعر المراقي حبيل صدقي الرهاوي صاحب القصيدة التسي ذكرتا منها بضعة أبيات :

ثانيا: ان قصيدة: « ذات القوافي » قد نشرت في كتاب د صهاريسج اللؤلؤ ، الذي طبع سنة 1906 م أي أنها قد كنبت في أوائل هذا القرن على الاقل ، وهذا يدل على أن هذا الشيخ قد كان تقدميا يؤمن بضرورة تطوير الناحية الشكلية للقصيدة العربية على غرار بعض ما قام به التقدميون من الشعراء في مختلف العصور ، هذا امرى القيس ، مرورا بالموضحات الأندلسية الى الآن .

⁽⁷⁾ الملاحظ أن هذه القصيدة قد كتبت بوضع الشطور تحت بعضها بدون أن تقع مراعاة الصدور والإعجاز ، بحيث وقع التدوير في كثير من أبياتها دون حاجبة إلى ذلك ، والفي التدوير في الابيات المدورة ، ولعل ذلك جعل القصيدة في (نظر) البعض ، من الشعر المرسل ، وقد كتبناها هنا بالطريقة الصحيحة التي تبرز أنها ثنائية .

قالتًا: أن كتابة الثنائيات والثلاثيات والرباعيات والخياسيات وما شاكلها ليس جديداً ، فقد كتب الرجز بطريقة المزدوجات وما شابهها كقول الوليسة. ابن بزید :

العمند للنه ولبسي العمند - أحمنده فني يسرنا والجهند اشهد في الدنيا وما صواهباً ﴿ أَنْ لَا الَّبِهِ غَيِسَتُوهِ الْهِبِيا ﴿ منا إنَّ له في ملكنه شريباك - قبد خضميت لملكه الملبولا أشهد أن الديسن ديسن أحمسد فليس من خالفه بمهند

وكتب الرجز أيضا بثلاث قواف كقول محمه بن ابراهيم العزاري تلميك الأصبيحين:

الحمسد لله العلسي الأعظسم ذي الفضل والمجد الكبير الأكرم الواحد الغرد الجسواد المتعسم الخبالق السيبيع الملبي الطبياقيا والشمس يجلو ضوؤها الاغتباقيا والبدر يملا نوره الأفاقة

وقه كتب الرجر أيصا بطريقة الرباعيات ، من دلك قول الحسن بن على ابن وكيم التنيسي:

رسالة من كلسف عبيسة حياتيه في قبضة المستود بلغه الشبوق مندي المجهبود منا فبوق ما يلقباء من مزيد * * جناز عليمه حناكم القبرام فندق الا يستدك بالأوهبنام فلو أتباه طبيارق الحمييام لم يبره من شبقة السقيام (7)

وقد نوع الشمراء قوافيهم في القديم كما نوعها المحدثون ، ولكنهم كانوا جسيما يبحثون داثما عن التماثل في قوافي كل مجموعة ، فتارة يجملونها : أثمين أثنين ، أو ثلاثة ثلاثة وقد وصل بها بعضهم الى عشرة عشرة أو أكثر واذا كانوا في القديم قد نوعوا قوافي الرجز بكثرة ، وقلما توعوا القصائد المكتوبة على البحور الأخرى ، فإن الشمر قد عرف بعد ذلك تنويعا لقوافي القصائد البكتوبة على عدة بحور خليلية أخرى .

وابعا: ان العماد نعسه ، الذي طالما وقف صد كل محاولة للتطويس الشكلي للشعر ، قد كتب اثنائيات وما شابهها ، كسا نوع الشعراء منسة اوائل هذا القرن قوافيهم ، وذلك في جبيع الأقطار العربية تقريبا دون ان يجد هذا التبويم أي معارضة من المنتبينين بالقديم ،ولم يعتبر أحد _ فيما أعلم _ أن فيي ذلك العمل خروجا عن الشعر العربي أو محاولة لتحطيمه أو ما شاكل دلك من المعارك التي وقعت بين الصار الشعر الحر وأعدائه ، فقد كتب شعراء أبولو والمهجرين الاميريكيين : الشمالي والجنوبي الشعراء المنوع القوافيي كما كتب هذا النوع في توسى أميس الشاهيراء الشابي الشافل خزندار والجيل الذي عاصره والذي حاء بعده من أمثال : الشابسي ومنظم شعراء كتاب : (الأدب التوتسي في القرن الرابع عشسر) الهجري لزين المابدين السنوسشي وكدلك فعيل الزهاوي والرصافيي في العراق وغير هؤلاء من شعراء العالم العربي .

خامسا: تلاحل أسا اذا أحديا من الشعر المرسل بنا مستقلا فأنسا لا تحد فيه أي عيب من الميوب العروضية بعهدو مثن أي ببت مغرد تأخذه من قصيدة ، وتستدل به دون أن نضيف اليه بيتا آخر من بعس تلك القصيدة ، وكل بيت مغرد لا بسبطيع أن تعرف ما فيه من عيوب نتمتق بالقافية الا اذا أضفنا الينه أبياتنا أخرى من القصيدة الأصديبة وقد قال المعرى في هذا المعنى :

كالبيت أفرد لا أيطله يلحقه ولا مشاد ولا في البيت اقسواء

كما لا تستطيع أن تعسرف (اللزوميات) الا اذا رايسًا نوع القبوافي في كامل أبيات القصيدة مرسلة الا اذا نظرنا البيت القصيدة الواحدة ، واذن فان البيت نظرنا اللي قوافي اكتسر من بيت من القصيدة الواحدة ، واذن فان البيت المستقل المغرد من القصيدة العرصلة لا عيب فيه ، حتى عند من يتشبث بوحدة القافية ، لانه مثل اى بيت من قصيدة موحدة القافية .

صادحاً: أن المعارضين لهذا اللون من الشعر يرفضونه لانهم لا يجهون فيه رنينا رتيبا ترتاح اليه آذانهم التي تعودت على النقم الرتيب ، ولمو على حساب المعانسي ، ولا يطيقون أن يروا اللغة العربية (الفنيمة) بالآلاف من المترادفات . خالية من هذه الزيمة ، ويرون انه اذا كان يجوز للمرأة الفقيرة

أن تبرز (عاطلة) من الزينة والحل فانه لا يجمل بالحسراة الغنيسة أن تطهس بدون خلاها .

سابعا: الاحظ أن ايمان كثير من الشعراء بغنى النفة العربية ووجعود المشرات من الكلمات التي تعملح أن تكون قوافي للقصائد ، جعل الشعير العربي ينصب على بضعة حروف مشئل: الهمزة والباء والراء والدال والسلام والميم والنون وأمثالها ، وحمل عضى الحروف لا يكاد أحد من الشعراء يكتب عليها قصيدة واحدة مشئل الزاي والشين والثاء والدال والطاء والظاء والضاد وما اليها من الحروف التي تقل الكلمات التي تنتهى بها ،

المنا : كثيرا ما تهيب الشعراء العرب الاقدام على كتابة الملاحم الطويلة وذلك خوفا من سلطان القافية ، فقد يتورط في عمل لا يستطيع الخبروج منه أو قد يخرج منه غير سليم العواقب ، ومهما قيل عن كثرة القوافي حتى في الحروف الفية أو القوافي الدلل ، فإن الشاعر سبجد نفسه أمام أمرين : أما أن يكثر من (الايطاء) أي أن يعيد بعض الكلمات في القافية لأنبه سبحتاج الميها أكثر من مرة ، وأما أن يلتحيء الى بعض الكلمات الغريبة التي تنتهى بذلك الحرف ، وكم قرأنا شعرا من هذا النوع حيث نرى كامل البيت واضحا مفهوما ، ولكن القارى، أذا وصل إلى القافية فكأننا اصطدم (بجلبود صخر حقة السيل من عل)

تاسعا: أن الشعر المرسل ما هو الا طريقة من طرق كتابة الشعر الصوبى لا نزعم بأنه الحل المثالي لقضية الشعر العربي ، وليس لاحه ان ينادى بسه سيدا على جبيع الوان الشعر العربى ... كسا أنه ليس من المعقبول ان ننادى بتجنبه والابتماد عنه لاسه لا تتوفر فيه القافية الرتيبة التسي تعودتا عليها منذ آكثر من ألف وخبسبائة سنة .

عاشوا : بعد هذا الحديث الطويل عن و الشعر البرسل ، نقدم منه هذا النموذج من قصيدة الزهاوى التي اعتبرناها أقدم قصيدة مرسلة في العصر الحديث ، لان صاحبها تعبد ارسالها من القوافي ودافع عن هذا اللون من الشعر ، والملاحظ أن أبيات هذه القصيدة تكاد تستقل عن بعضها ويكاد يكون كل بيت حكمة مرسلة ، قال الزهاوى :

الا ليست أعمالني ــ اذا كنست ميتا ﴿ وقبه تقدوهنا ــ لا علني ولا ليسبا

أتبت صبور الماضي تباعبا فمثلت العينسي لهبدوا مراكبم اضمحلست فيصت بطون الارض فنصا فلم اجد سوى حركسات فيسه لم اند ما هيسا اذا خليت الدنيا مسن النفر الالسي احب فيؤادي ، فالسلام على الدنيا انا اليوم امرى فسي يدى غيس انتي احاذر من ان يغرج الامسر مسن يدى اذا كان في بيت مريضها عبزيزه فسكسان ذاك البيت كلهم مرضيي وأحسسن اوقسات الفتسى وقت نوميه علسي ناثبات الدهس حيسن تشببوب يسرجس الفتسى ان الشراء يعيشه الس جانبيها دوضسة وغنديسس اسسر مكان لي عبلي الارض وبسوة اذا كيان ذاك النوم خلبوا من الحلم وهـل كبـر الجثمـان يتفسنع دبـه اذا كـان فيـه العقل غيـر كبيس ٩

ذلك هو الشمر ، المرسل ، ودلك سوذج من اقدم سادحه ترجو أن يحاول إحداء الشعراء فقد اخد الشعر الحر حظه واختلط بالشر لدى من ليست له اذن موسيقية ذواقة :

د. تور الدين صمود

مجموعات جديدة من مكتبة الشعر التونسي
برضاميج التوردة المستندين يتوسف رزوقته
أحبتني والليسل والسوطن ٠٠٠٠٠ البشديس المسترقي
تعجلت القبرح على دب

القراث السروس المداد وقع ۱۹۹۸ إيانان ۱۹۹۸

توظيف الأسطورة شي الشعر الجاهلي

د.وهب رومية

والخرافة والرمز مصطلحات متداخلة تداخلاً وثيقاً وجعل التمييز بينها لا المسطورة ينفو من المشغة والعسر، فالأصطورة والخرافة بنبتان رمزيتان، والرمز نفسه قد يكون خبر هما أيضاً. والأبطورة بنية مقتوحة مجهولة المؤلف، وكذلبك الخرافة أيضاً. فكلتاهما من إبداع الجماعة، وكلتاهما غرضة للإضافة والتحوير أو للانزياح وكلتاهما تعبر عن رؤية الإنسان الكون والمجتمع والطبيعة والسزمان والآلهة، أو عن رؤيته لبعض هذه الأمور من زاوية بعنها. ولكننا تستطيع على السرغم مسن هده الملاسح المشبئركة – أن نستحدث عبن فسروق بيستهما.

ظلاً سطورة جانبان يتصل احدهما بالقول، ويتصل الآخر بالشعائر (الطقوس)، وليس للغرافة شعائر، والأسطورة في نظر المؤمنين بها حقيقة لا تشويها شائية وإن تكن في نظر الإخرين وهما وخيالا، ولكس الخسرافة في نظر المؤمنين بها حقيقة لا تشويها شائية وإن تكن في نظر الأخريان وهما وخيالا، ولكس الخسرافة في نظر المؤمنية ولكن هذه المورق وغيرها ليمت واصحة قاطعة كحد السيف، قريما تحولت الأسطورة إلى خرفة إذا كف أصحابها للأسباب شتى للعن الإيمان بها، وقد تكون البنية المسردية غالسية على بنية الأسطورة، بل إن بعضهم يجعل هذه البنية المسردية ملازمة للأسطورة، ولكسن المسرافة لا تخلو أحياماً من المسرد. وما أكثر ما النبن معهوم الأسطورة بمفهوم الخرافة فيما ولكسن المسرافة لا تقد المنتقوم المخرفة فيما الأسطورة علم بدائي أو تاريخ أولي أو تجسيد الأخيلة لا واعية أو إلى أخر يرى أنها مرص من الأسطورة علم بدائي أو تاريخ أولي أو تجسيد الأخيلة لا واعية أو إلى أخر يرى أنها مرص من مظهسر شخصيات مقدمة لم تخطر بهال ميدعيها الأصليين... إلى تلك ورامع وخامس و ... وقد مطهسر أدسي الي الصوف إلا الموقة الأولى من طريق البشرية إلى اكتساب المعرفة ملاع بالعموص والضبات الكسور أدسي المن المرحلة الأولى من طريق البشرية إلى اكتساب المعرفة الاحتواتها على بدرة والفتيات المؤلى المرحلة الأولى من طريق البشرية إلى اكتساب المعرفة الاحتواتها على بدرة والفتيات المؤلى المرحلة الأولى من طريق البشرية إلى اكتساب المعرفة الاحتواتها على بدرة والفتيات المورفة المؤلة المحرفة المؤلة المؤلة

"التعليل". وإنّ الخرافة ضرب من الأحاديث المستعلجة المعجدة، وهي أحاديث لا تخلو من الجعرفة. وإن الرمسز "دالً" يدر على أكثر من دلالته الحرفية، وقد يكون هذا الدالّ لفظ أنه قصة، وقد يكون "بية قولية" متعددة الأشكال، وهو سافي أجواله جميعاً سامتان بالمعرفة.

ومهما يكن من أمر هذه المصطلحات اختلافاً واتفاق قان الذي يهمنا منها هو توظيفها في الشعر، والشعر بناه رمزي ثانوي يستحدم عظاماً رمزياً أوليّ هو اللعة، وكما تتغيّر اللعة في الشعر، وتعدو أقوالاً شعرية تتعير هذه المصطلحات وغيرها. لا شيء يبقى في الشعر على ما كان عليه قبل أن يكسون شعراً. كل شيء يكون مادة عُعلاً تخاماً فإذا مسنه روح الشعر ونار الإبداع أصبح شيئاً أخسر، وبدا تحت الضوء المنهم من روح الشاعر حلقاً جديداً لم يكنه من قبل، فلا الألفاط التي في المعسجم تبقى كما هي، ولا العالم الطبيعي بجماده وحيوانه المعسجم تبقى كما هو، ولا الإنسان الذي يسعى ببينا يبقى كما هو، في الشعر عالم خيالي مونز لعالم الواقع، ولكنه محتلف عده. وليس ثمة حياة شعرية، ولكن هناك روية شعرية للحياة، وحول هذه الروية نحب أن نحد القول.

اهد شاع بين فريق من الدارسين أن الشعر الجاهلي يكاد بكون وقفاً على الأساطير (1)، فعزله مرتبط بالألهة، وها فيه من هجاء أو رثاء مرتبط بالألهة، وها فيه من هجاء أو رثاء مرتبط بالألهة، وها فيه من هجاء أو رثاء وثبق الصلة بالتعاويد والرقى السحرية والأساطير، والحديث قياس، ووفقاً لهذه النظرة النقدية بكون أمسام عالم شعري مفارق بنطس في المساء وأسطيره، وتنت مسته بالأرض والواقع البناناً كاملاء فكسا وقعبوا على طرف من هذا الشعر طارو إلى أساطيرهم يبعثون الآلهة من مراقدها، ومن لم يجدوا له مسرقدا توهموه له!! وفي هذا البطر البقاي من سوء فيم الشعر، وسوء فهم النقد، وسوء الموقف من الحياة ما لا يفره عاقل، ولا يخطئه يصير، أليس من الحسير حقاً أن نصدق أن هؤلاء الشيعراء فيد نعضبوا أسبيسم من تراب الدنيا، وازوروا بوجو هيم عن الواقع، فأبصارهم وأفندتهم وعولهم جميعاً معلقة بالأساطير؟ وأية قيمة ترجى من شعر لا يريد على أن ينظم الأساطير كما هي فسلا يريد فيه و لا ينقص منها؟ وأية قيمة ترجى من شعر لا يريد على أن ينظم الأساطير كما هي فسلا يريد فيه و لا ينقص منها؟ ولم أرد بهذه الإشارة أن أحاور هذا الفريق من الاارسين، فقد فعلت في موض آخر (2)، ولكاني أردت أن أنيه إلى في المقصود بالأسطورة أو الرمز أو الخرافة في درس معاير لما ذهبوا إليه.

رسبط نشأة الأساطير بفجر الإنسانية، وقد كان الوعى الأسطوري يؤمن لأصحابه مقداراً من النسخم والنجانس والمواعمة بينهم وبين الكون وعاصره، وبكن هذا الوعي بدأ ينحسر رويداً رويد مستد بزعت النظرة العلمية إلى الكون، وكلما زائب سيطرة الإنسان على العالم بالعلم تقاصت البطرة الأسطورية وتعرت الكائمة من قداستها، ولم بكن العصر الجاهلي ـــ ومدنه لا تريد على منتى عام

¹¹⁾ انظر على سيل الثال لا الخصر، أب الواقع والأسطورة في شعر أي دؤيب المثل د. تصرف عبد الرحمن، في سالصورة في الشعر العربي حق آخر القرف الثاني المحريء دا على البطل ج.— التمسير الأسطوري للشعر القدم د. أحمد كمال زكي:. (²⁾ انظر كتابي: شعرنا القدم والنقد الجديد والباب الأولئ منسلة عالم العرفة، الكويت 1996م.

登場会長 93 94 音楽を参参会を登録を発展を発展を発展を発展を表現を表現しましましました。

قبل الإسلام حسب رأي الجاحظ، فإذا لم نظمئن إلى رأية ظمئا نستطبع أن بمند بهذا العصر إلا قليلاً _ عصدرا أسطوريا، وفي الفرآن الكريم ما يثل دلالة فاطعة على ما نقول، فقد أنهم مشركو مكة النبسي (ه) بأنسه يقص عليهم أساطير الأولين، أي أساطير القدماء في الزمن العابر السحيق، وفي الشعر الجاهلي أدلة كثيرة على خروج العرب في جاهليتهم من الطور الأسطوري للحياة.

ونسيس هسنا موضع البسط والتفسيل، وحقاً قد يكون في الشعر الجاهلي وغيره بقايا ورواست أسسطورية، ولكن هذا الشعر يوطّف هذه البقايا والرواسب توظيفاً فنياً، ولا يسد نظمها نظماً خاملاً دون أدنسي تحويسر فسيها، أو قل: إنه لا يتحدث عنها من أجلها، بل يتحدث عنها لخدمة رؤيته إلى الكون والواقع معاً، فيها وبغيرها تتجلى هذه الرؤيا وتتكشف.

وليس من مبيل _ في بحث كهذ إلى الوقوف على هذه الروسب والبغايا الأسطورية جميعاً في الشعر الجاهلي، بل ليس دلك من مقاصد هذا البحث، ولذا فإنني سأعمد إلى اختبار عند منها، وأنف على كل منها وقفة عجولاً تعلها تكشف عن رؤية الشاعر أو عن جانب منها.

لعللُ دارسي الأدب هم الذين بحتر عوا الأساطير المتصلة بالثور الرحشي لما وقفوا على تلك اللوحات الإبداعية التي حكي بها الشعراء قصته وبدكر در مدمد عجيبة في كتابه أموسوعة أساطير العرب (1) لته لم يعثر "على السطير تتعلق بالثور الوحشي"، وعلى الرغم من عدم وجود هذه الأسساطير، فقد ارتبطت صورة الإنه التمر بصورة الثور، واربيطت بالثور مجموعة من الخرافات والأسساطير، وسأصرب عنها جميعاً صفحاً إلا واحدة لان الحديث عنها جميعاً يصيق عنه صدر هذا البحث.

ز عمو، أن الأحراب كان يرون أن الجن تركب الثيران، انتصد الدقر عن الشرب، فإذا أرادوا أن تشرب السبقر كان لا يد لهم من ضرب "الثور" الذي يركبه الجني (أ). وقد ذكر الشعراء يعص هذا حيناً، وكلّه حيناً آخر، قال الأعشى:(3)

وانسي ومسا كلْقتمونسي وربكسم لسيعلم مسن أمسسى عسق واحسريا لكالسنور والجنسي يضسرب ظهره ومسا ذئسية أن عافست المساء مضسريا ومسا لذهبه أن عافست المساء الاليُضسريا

وقال أنس بن مدركة في فتله الشاعر الصماوك (المكيك بن السلكة):

إِنَّسَى وقتلَسَى سَلِيكاً تُسِم أَعَقِلَسَهُ كَالْسَثُورِ يُصْسِرَبُ نُمَسِا عَاقَسَتَ السِيقَرُ

¹¹¹ مومنوعة الأساطير العربية؛ و. حصة صبينة: ج 1 ، 310.

⁽²⁾ شوانة الأدب، البعثادي، 4642.

⁽³⁾ ديواد الأعشى تحقيق وشرح عمد محمد حسير ي رقم "44"

ومن الواضيح أن كلا الشاعرين يتخذ من "ضرب الثور" مثلاً بدليل كام النشيه "كالثور" أو الكالمنور" وهو مثل فائم على الظام وعدم المنطق، فما فعله أصحاب الأعشى به، وما فعله أنس بن مدركة بالمثليك ظلم فادح بأتى فداحته من مخالفته للعقل والتفكير السليم، ولم يزد أنس أن ما فعله هو الحق الأبه امتداد منطقي الإيمانه بأسطورة الثور والبقر، بل هو على نقيض ذلك يعترف بأنه ظلم ومخالف للمنطق، ولم يرد الأعشى أن ببرئ أصحابه، ولو كان مؤمناً بالأسطورة المدكورة لم أى في فعليم امتداداً منطقياً لهده الأسطورة لأنه متجانس معهد، ولكن الحال على غير ذلك، فأنس بن مدركة يعسر من والأعشى يتهم، وفي هذا الذي سبق مديدل دلالة فاطعة على موقف الشعراء ومن وراتهم المجتمع من هذه الأسطورة. إنها "مثل" لسوء الفهم والتصرف والمكد.

وقريب من "أسطورة الثور واليقر" أسطورة "كي الجمل السليم ونزك الجمال التي وقع قيها العر"، فقد رعموا أن الأعراب إذا أصيب جاملها بالعر" ــ وهو داء بشبه الجرب عمدت إلى جمل سليم فكونه، وتركت الإبل المريصة دون كي"! ومن عجب أن شر"اح الشعر اطمألوا إلى هذا الزعم وتناقلوه، وزيّن لهم الأمر ما حكاه ابن دريد عن بعضهم، قبل: إنما كانوا بكوون الصحيح لئلا يتعق بهمه المداء، لا ليبرأ السقيم الأجرب، وقد أثنار "النابغة الدبيةي" في إحدى "اعتذارياتة" إلى هذا الزعم، قال: (١)

حلفت فلم أتبرك لنفسك ربية وهن بأنسن دو أسمة وهنو طسانع للفتنسي فلم أتبرك لنفسك ربية كدفي العبر يُكبوي غيره وهنو راتعُ

لقد كان "لدايعة" يحاول الشرق عما رأمى به، ويلتمس الأدلة ليراءته من كل صوب، ومن هذه الأدلسة أسه قد أخد بذلب غيره، وما عقاب المعمل بن المدر أنه وهو البريء، وتركه للمذلب بلا عقاب إلا كمن يعمد إلى بعيرين أجرب وسليم، فيكوي السليم وبشرك الأجرب راتعاً بلا كيّ! ولو كان السنايغة بؤمن حقاً بهذه الأسطورة لكان ذلك أقراراً منه بأن ما قعله المعمل هو الواجب الوقوع، أو مسو الصول لتجاهسه مع الأسطورة ومنطقها، ولما كان "النابعة" يحاول التيرز من الذنب، وكل هذا وغيره من بيد عن العقل ومحافة للمنطق السليم، ويان ما في هذا الظلم من بعد عن العقل ومحافة للمنطق السليم، وإن فالنبغة يستخدم هذه الخرابة أو الأسطورة على أنها أمثل أسوء المحاكمة والتقدير، لا على أنها حقيقة تعيش بستحدم هذه الخرابة أو الأسطورة على أنها أمثل أسوء المحاكمة والتقدير، وقد ذكر "البعددي" في يستحدم هذه الغرابة لأدب من يعره "أن هذا أمر" كان يفعله جُهال الأعراب، كانوا إذا وقع العرافي إيل أحدهم اعترضوا بعيراً صحيحاً من ثلك الإبل فكووا مشفره وعضده وفخده، يرون أنهم بدا فعلوا ذلك ذهب العراس بالهراس من حبيب، قال يونس:

⁽¹⁾ ديواد النابعة السيان، تنقيق محبد أبو النصل إبراهيم. في ص. 29. الما عبرات الأدب، البيدادي، 21 462

سألت رؤية بن العجّاح عن هذا، فقال: هذا وقول الآخر: 'كالثور يضرب لما عانت البغر' شيء كان قديماً، ثم تركه الناس. كما نقل رأي أبي عبيدة، 'قال أبو عبيدة؛ هذا أمر لم بكن، وإنما هو مثل لا حنسية '(1) ولعل هذه الأقوال تقل على أن هذه القضية للإ الفترصنا أنها كانت حقيقة للد ترت دلالمنها تغسيراً شديداً، فانتقلت من مبياق حرافي أو أسطوري إلى سياق عقلي منطقي، ولا يقلّل من منطقية هذا السياق أو بقدح فيها كونه شعراً، فليس الشعر عدواً للعقل بخاصعه ويتبراً منه.

و الغيراب أساطيره في الرمن القديم، فقد كان عند الحرانيين رمزاً من رموز الشمس، وهو السندي دل قاسيل كيف يدفي أخاه هابيل، وهو دليل عبد المطلب على موضع ازمزم وهو من طيور الجسنة، وليس من المستبعد أن يكون العرب القدماء قد قتسوه، وهذا يعني أنه أشبه بالكاهن والدليل، فهيو يحمل رسالة من وراء حجب العيب على ما يذكر د/ محمد عجيبة في كتابه المذكور سابقاً. ولكن هذه الواقع الأسطوري القديم لم يبق على حاله، ولم يظهر في الشعر الجاهلي، ولكن الذي ظهر في هذه الأسطوري، فقد ذكر البغدادي في خزائته الأم من غراب البين ثم قال: "فإنما لزمه هذا الاسم لأن الغراب إذا بان أهل الدار للجعة وقع في مواضع بيوتهم ينامس ما بأكله، فتشاءموا به وتصير وا منه، إذ كان لا يعتري معارلهم الله إذ بانوا فسموه غراب البين".

وعلى هدا النحو بجب أل نفيم الأشعار التي ورد دبيه دكر العراب لا على نحو سواء، فهو رمـــز للشؤم والعراق لما حدر القوم من أمره في واقع حيافهم وفي موروثهم الثقافي، فإذا قال النابعة الدبياني:(3)

زعمة السيوارخ أن رحلتمنا غداً ويسذاك تسنعاب الغسراب الأسسود

فيتمب يسرى بنعيب العراب نذير شؤم وفراق من يحب، فكان الشاعر استصفى من الأسطورة القديمسة رسريتها التي تعرزها الحبرة الاجتماعية، وقد قرن هذه الرمزية بعمصر أسطوري آخر هو "رعسم البوارح" لأن العرب كانت تزمن بالعباقة، فتزجر الطير تقاؤلاً أو تشاؤماً بعمراها، فالسائح ما ولاّك ميامنه ساوهم يتفاعلون به ساء والبارح ما ولاّك مياسره ساوهم يتشاعمون به ساه.

وقد يكون التشاؤم بالعراب تفاؤلاً في الوقت عينه إذا جرى دكره بين الأعداء على نحو ما نسم من قول "عبد الله بن الزّاعري" "يوم أحد" وكان على الشرك يومنذ :(5)

باغسراب البيسن أسمعت فقلل إنعسا تسطق شسينا قسد فعسل

^{.462 /2} ugaland was to sil sil per (1)

⁽²⁾ المعدر السابق، 4/ 762

⁽C) بيوال النابغة النبيان: ق من: 98

^{317/4} Chall Mark 1916

⁽¹⁾ طبقات فحول الشعراء. ابن ملام الجمعى تحقيق عمود عمد شاكر. ص 198 ومايعدها.

ليحت أشهاشي بهدر شهدوا جهزع الخهرج مهن وقع الأسهال الأخلاط التصيف مهن سهدوا وكلاستا مهدل بهدر فاعهدال

قابن الرابعرى يعلى غيطته وحبوره لمصدب المسلمين يوم أحد، كم يعلن شمانته بهم، ويتمدى أسو أن قتلى المشركين في بدر كانوا أحياء ليروا ما حلّ بالمسلمين، فقد انتصف المشركون من سادة المسلمين وبدلك اعتدل الميزان بيبهما بعد أن مال يوم بدر، فالشاعر يسمع الغراب فيرى فيه نذير شوم الأحداثة فيسراه ما يسمع، ولذا يدعو هذا العرب إلى الاستمرار في النعيب.

ويجمع "علقمة الفحل" بين النغراب والعيافة كما فعل النابغة الذبياني، يقول:(١)

وَمَسَنُ نَعْسَرُاضَ للقَسْرِيانِ يُرْجُسُرِها على سلامته لا بسلة مشسووه

فالشاعر يشكّ في العيافة، وينهى عنها، فليست الغربان هي التي تجلب الشوّم أو تنذر به، ولكن الإنسان الدي لا يكف عن التشاؤم لا بد أن يصبيه الشوّم بوماً. وتبدر روّية الشاعر هينا روّية نصبة إنسانية.

والعسر بعد دلك كله حبيث ملتوي الدمة لا عهد له، فقد أرسله "نوح" عليه السلام يستطلع ما ظهسر من الأرض، فوقع على جبعة فأضع عليها، ولم بعد إلى السنينة. وقد كان تديماً للديك في الزمن الفديم، وكان للديك جماحي بطير عبما، وم يكن لنغرات مثلهما، شقد الشراب، فقال للديك لو أعرنتي جماحيك لأتينك بشراب، فأعاره جماحية، فطار بهما ولم يرجع وقد نظم أمية بن أبي الصلت ـ وهو الشاحيل السني امن لماله وكفر قبه ـ هذه القصمة على عادته في نظم الحرافات والأساطير فإذا المستثنيا "اميّة" لم يكن لها، القصص الأسطورية وجود في الشعر الجاهلي إلا ما سبق أن أشرد إليه من رواست أسطورية اندمجت في الوقع الاحتماعي فعنت الخيرة الاجتماعية.

ومس أساطيرهم ما يتصل بالدم، فقد زعموا أن دماء الأشراف تشفي من داء الكُلُف، وأن دماء الأشداء لا تختلط، وقد استخدم الشعراء هذه المزاعم ووظفوها يعيداً عن العكر الأسطوري. قال مالك بن حريم اليعداني: [3].

نسرية بنسى الخسيفان إن دمساءهم يقسود بأرسسان الجسياد سسراتنا فأصبحن للم يتركسن وتسرأ طمسة

شسفاءً ومسا والسي زُبِيدُ وَجَمُعِيا لِبِتُقِمُسِنَ وِتِسراً أَو لِدِفْعِسنَ مَدَفَعِيا لهميدان في سيد وأصيبين طُلُعيا

⁽¹⁾ يمثار الشعر الجاملي: 42911 ⁽²⁾ الأصنعيات. ق 15.

ولم يكن بقوم الشاعر داء الكلب، والاخطر له دلك ببال، وإبم أراد أن هؤلاء الخصوم شرهاء، هـ الفرد في المحتوم شرهاء، هـ الفرد فو مـ الفرد فو المحتود فو المحتود فو المحتود فو المحتود فو المحتود والمحتود فالله في المحتود فو المحتود في المحتود فو المحتود فو المحتود فو المحتود فو أدرك أو المحتود فو المحت

وغضب "المتلمّس الصبّعي" من حاله "الحارث البشكري" حين سأله "عمرو بن هند" ملك الحيرة على نسب المتلمّس فأجابه أواناً يزعم أنه من بني بشكر، وأواناً يزعم أنه من صبيعة أضجم. فقال عمرو بن هند. ما أراء إلا كالساقط بين الفراشين!! فبلغ دلك المتلمّس فقال يعانب خاله:(١)

تُعيِّرني أمي رجالٌ ولن ترى أخا كرم إلاَ بان يستكرمًا ومَن يَال الله على الله على الله المذمّما أحارثُ إنّا لمو تُمن علمُ دماؤنا ترايلات حبتى لا يمسنُ دمّ دماا

لقد عضب المتلمس عصداً شديداً من حاله، فطفق يعنه ويعرض به، ورعم أن دمه ودم خاله لم خلطهما حالط لتفرقا، فلم يمس أحدهما الآخر ومن الواصيح هينا أن الشاعر لا يريد الحقيقة الأسطورية كما هي لدى المومس بها، وإنها أراد أن الحلاف قد استحكم بينهما، فلم يعد للوفاق مطرح، أو قل: إنه وظف الأسطورة توظيف تكافي جبيداً، فعير بها عن الواقع الاجتماعي لا المواقع الأسطوري.

وقد كمثر القول في أسطورة "الصدى أو الهامة" في عرب الصدى - وهو نكر البوم - يسكن في القبور، وقالوا هو طاهر يقال له الهامه، وإن الأعراب نرعم أنه يخرج من رأس القنيل إذا لم يسكن في القبور، وقالوا هو طاهر يقال له الهامه، وإن الأعراب نرعم أنه يخرج من رأس القنيل إذا لم يسكن في القبورة في المؤلى، سقوني، سقوني، سقوني، حتى يؤخد بثاره، وقال بعضيهم إن هذا الطائر هو روح المؤلمية ولم ينص على كونه قبيلاً، ولكن الشائع الذائر بين الدارسين هو ما ذكره أو لاً، وقد رعم أو للنات ديته بقي قبره أولمنظ الأعبر اب أيصا أن القنبيل إذ تأروا به أضاء قبره، فإن أهدر نمه أو قبلت ديته بقي قبره مظلم (3). فأضافوا بهذا الزعم أسطورتين أخربين هما أسطورة القبر أو ظلمته، وأسطورة قبول الدبة أو منا عسرف هني المسطورة على كنتا الأسطورتين، ثم أحتم القول بالحديث عن "الهامة" في الأسطورة وفي الشعر.

حكسى صاحب الأغاني، ونقله صاحب الخزانة، أن بني مازن قتلوا عبد الله أخا عمرو بن معد يكسرب، تسم جسازوا إلى "عمسرو" فقالوا: إن أخاك قتله رجل منا سعيه وهو سكران، ونحل ينك وعصدتك، فسألك بالرحم إلاّ أحذت منا الديّة ما أحببت، فهمّ عمرو بدلك، فطع ذلك أحتاً لعمرو يقال

⁽¹⁾ ديوان الخطيس التُبيعي: ص: 14 وما بعدها.

^{.3/6/3} washed the 18 15 15 16 (2)

⁽³⁾ المصادر السابق 6/ 356

لها "كيشة"، فغصبت، فلما وافي الناسُ الموسمَ قالت (1)

وأرسط عصبد الله بذحسان يومسه

ولا تسأخذوا مسمهم إفسالاً وأيكسرا

فالن أتعم للم تقانلوا واتدياتم

السى قومه أن لا تعسوا لهم دمسى وأتسرك قسى بيست بمسعدة مظلم فعشسوا بسآذان السنعام المصسلم

فيل كانت كبشة تومن بأن أحاها الفتيل إذا قبلت دبئه سبكون قبره مظلماً؟ لم تُراها كانت تريد حسن قومها على إدراك المشأر، وأرادت أن تحدّد لهذا الحسن كل ما تصادفه هي طريقها من الأسباب؟ لا ريب في أنها كانت تريد الثأر ولا شيء سواه، ولذلك رحت تعطب بحبل الثأر كل ما يعكن أن يكون وقوداً تلحرب، فزعمت أن أخاها عبد الله قد أرسل يحبر عما آل إليه أمره، ــ وإن همو إخبار من عبد الله، وحص على الانتقام ــ، وأن قومها إذا قبلوا الدية ولم يقتلوا بقتيلهم قتيلاً، فلبيس إلا أن يمشوا أدلاً وبآدان مصلّمة ــ مقطوعة صغيرة ــ كآدان اللعام، بل ليس لهم بعد قبول النبية أن يمشوا أدلاً وبآدان مصلّمة ــ مقطوعة صغيرة ــ كآدان اللعام، بل ليس لهم بعد قبول النبية أن يمشوا من شيء مهما يكن وضيعاً كما تألف العرب لأن أعر اصبهم نتسة من العار، وألا يشربوا إلا فصول مسائهم و وسوى ذلك في أبيات بعد هذه الأبيات. وعلى موقف الشاعرة يكشف عس واقع اجتماعي أكثر مما يعبر عن رؤية أسطورية، فقد ذهب الحديث عن القيم الاجتماعية المرتبطة بقبول الدية بكل الرؤى الأسطورية.

وقُتَل أبو المنتحل الهذلي وهو في باس من قومه، فلم ينقموا له، وقبلوا ثبته بعد أن أثوا شعيرة سسطورية هسي أسبطورة "المنتحل" عصب، وقال بسيطورية هسي المنتحل" عصب، وقال بهجوهم، ويدعو عليهم بالموت العامل:

لا يُنسئ الله منا معشراً شهدوا

عقَدر، يسبهم قلم يشبعن لبنه أحد

يسوم الأمسيلح لا عاشسوا ولا مسرحوا أسم سستفاؤوا وقسالوا حسندا الوضسح

ولعبل السناطر في هنين البيتين يدرك أن الشاعر يتحدث عن هذه الأسطورة حديث الساخر المستحف، فالسيم الذي أرسلوه إلى السماء ليستطلعوا رأي ربيم لم يشعر به أحد، وحين رجع إليهم كم أرسلوه استراحوا، وإدر فيم في رأي الشاعر أهل للهجاء، ولهذه السحرية التي عميم بها السنتازوا وقالوا حبد الوضيح لأنهم جبناء أقعدهم الذر والهوال مقعد الاستكانة والرصما، فهذه أسحلورة ينكبرها الشاعر منها ويسفهها لا لأنه مؤمل بها، فإذا نظرنا في هذه الأسطورة لدركنا أنها موصولة بالأرض والمجتمع أكثر من تصالها المزعوم بالسماء، قال ابن الأعرابي؛ أصل هذه أن يقل الرجل رجلاً من قبيلته فيطلب القائل بدمه، فتجتمع جماعة من الرؤساء إلى أولهاء

^{357/6 (}June harry)

⁽²⁾ المصدر فسابق 4 / 151 وما يعدها.

المقتول بديسة مكملَة، ويسألونهم العفو وقبول الدية، فإن كان أولياؤه دوي فوة أبو فلك، وإلا قالوا لهسم: بيننا وبين خالفاً علامة للأمر والنهي، فيقول الآخرون: ما علامتكم؟ فيعولون: أن تأخد سهماً فيرمي به نحو السماء، فإن رجع البنا مضرَحاً بالدم فقد دهينا عن أحد الدية، وإن رجع كما صعد فقد أسرنا بأخذها "الست ترى أن هذه الأسطورة المزعومة تعبّر عن واقع لجنماعي قانونه الأول هو "القسوة"، فالأقويساء يرفصون هذه الأسطورة ولكن الضعفاء يقبلونها، وهم يعرفون أنها ضرب من محادعة الدت ومعالطتها، ولكن ماذا بغعل الضعيف في مجتمع الأقوياء؟ إنه يغالط نفسه ويخدعها لأنسه عاجر عن مواجهة الأقوياء أو مخادعتهم، ولقد علّق بن الأعرابي: "ما رجع ذلك السهم قطّ إلا نشيراً، ولكنهم بعنذرون به عند الجهال"(أ)!! هل بسرف في الظن إذا رعمنا أننا أمام تمثيلية أسطورية هزاية، وأن عصمر الأساطير كان أقدم من العصور الجاهلي الذي نتحدث عنه؟

ونسبس "لهاسة" في أسطورتها رسراً للطائم والعطش والموت، وواسطة بين عالم الموني وعالم الأحياء، فهي نطائب بالثار، وتحبر الميت بما يكون بعد موقه على نحو ما الحظ د/ عجيبة في كتابه الذي تكررت الإشارة إليه. فكيف تبدو في الشعر الجاهلي؟

ولاحظ قسارئ الشسعر الجاهلي أن دكر "الهامة" يأتي في سيافين متقاربين، والكنهما — على تقاربهمسا حد محتلفان، والشعراء، يذكر ولها في سياق الحديث عن الموت من غير قتل، ويذكرونها في سياق الموت في السياق الأالى، ومن الملاحظ أن السياق الأول يقوق دكرها في السياق الثاني، ومن الملاحظ أن السياق الأول يجسرك هذه الأسطورة من دلالتها التحريصية، بل قل بكاد بجردها من رمزيتها على حجو ما نرى في قول عروة بال الأورد (مخاطة أل وجة: (2)

ذريت ونفسي أم حسن بنت بنت بها قابل الأ أملك البريع مشتر أحاديث تابقي والفاتي غاير أشاك الذا ها أمسي هاماة فاوق صاير

لقبد تلاثبت رمرية الأسطورة القديمة أو كلات ولم يبق منها إلا رواسب صنبلة انشأن، ويدلك الدمجت في ثقافة المجتمع غير الأسطورية، وغدت عنصراً من عناصرها.

وتأسي فسى سمياق الحديث عن المرث قتلاً كما في رئاء أبي دؤيب الهدلي لابن عمه تشيبة" المقتول:(3)

فيان تُميس في رميس برهوة ثاوياً أنسلك أصيداء القسيور تُصييحُ على الكره مني منا أكفكف عيرةً ولكن أخلَسي منسريها فتسيحُ

⁽¹⁾ المصدر السابق 150/4 رما بعدها

أعضايات، وانظر القصياء في " مختارات من الشعر الجاهمي الأسناد أحمد راتب النفاخ.

⁽⁵⁾ ديراد الدلين: القسم الأول ص *116*

فسائك جسيران ومسائك ناصسر ولا لطسف يبكسي عسيك نصسيح

ولعل الذي بياعد بين الهامة أو الصدى في هذا النص والهامة في الأسطورة، هو هذا الحرن المسلوري والإحساس بالعجز والحسرة، فقد قل المساعد وعز النصير، فعاذا يملك غير البكاء؟ أو قل بن الشاعر لا يحكي أنا قصة الهامة على أنها حقيقة واقعة كما يؤمن بها معتقوها، بل بحكيها كي يحرض على الانتقام لمفتول ممن قتله أو كان يجد من يحرضه!!

يبعي أن نتدكر وبحن نقرأ هذا الشعر وشباهه أننا هي مجتمع جاهلي تقوم حياته على الصراع، غير قاتوله الخالد، وكل ما نتاله بد القوي يصدح حقاً مشروعاً، وإذاً فأسطورة الهامة تُوظف في شعر هدا المجلتمع توطيف يغدم رؤيته للكون والحياة، وهي للكما قلما للروية تؤمن بأن الصراع هو جوهمر الحياة فليست تستقيم إلا به. أريد أن أقول إنها توظف توطيفاً بعدم حياة المجتمع القائمة على المارة ورد العارة، ولا علاقة لهذه الوطيفة بالتفكير الأسطوري القديم إلا من حيث الشكل،

وقيد بأتسى دكر الهامة وعطشها في سبق الوعيد والتيديد بالموت على نحو ما نسمع من قرل الاصيم العدو اتى الابن عمه:(1)

ولي اين عمم على ما كان من خلِّي مصـ تلعان فأقله به ويَقلين ي ارْرى بسنا أنسنا شالت عامدًا فخاله وخلستُهُ دوني الماسةُ السقولي يا عمرو إلا تدع شتمي ومنقصتي أضاريَّكُ حَستيُ تفولَ الهامـةُ السقولي

ومس الواضعة أن الشهر قد صاق درع باس عمه و آفاويله فيه، فلجأ في الوعيد والتهديد بالقتل، ووجد أمامه بندة رمرية جاهزة ثربة في دلالتها على الموت قتلاً، فلمتحدمها أو وظفها لإثارة هدد، العدلالات الثرية. ومن المؤكد أن الشاعر لم يرد ما بعد القتل من مطاقعة هذه الهامة بالسقيا أو الثأر و الانتقام، لأنه لو أرك ذلك لأقام نفسه مقام الخائف، فوراء ابن عمه من يطالب بشاره ويأبى إلا بر لك الوتور. وأنا عقد أن الشاعر لم يرد القتل نفسه بل أرد التهديد والوعيد بعل أبن عمه يقبض لسانه عنه، ومن يقرأ هذه القصيدة البديعة ويتأمنها يدرك صدق ما قلت، ولو لا خشبتي أن اقتصد في الحديسة على مقدمة الفصيدة وهي مقدمة غزلية ومزية بديمة بيمه على مقدمة الفصيدة و هي مقدمة غزلية ومزية بديمة بيمه، ولكنه يريد لهذا الشاعر وهو يبحث عن سبيل الصلح والوفاق بينه وبين ابن عمه، ولكنه يريد لهذا الصلح أن يكون صلح الأفرياء الأنداد لا صلح الصعفاء المهزومين، إلى متى منظل نشك يعقول الشعراء؟ أما أن لنا أن نقعلم من بعضهم بعض الدروس؟

كل أسرئ راجع يوماً لشيمته وإن تخسلل أخلاف السي حيسن

...

¹¹ مرانة دوب، المعادي 18417

المصادر والمراجع

- /_ الأسسمينات، تحقسيق أحمسه محمد شاكر وعبد السلام هارون- دار المعارف بمصر 4964م.
- 2- التصدير الأسطوري للشمر القديم: د/ أحمد كمال ركي، مجنة قصول، المجاد الأول، العند الثالث ايريل 1981م.
- آب خزالة الأبب طاء عبد القابر بن عمر البندادي. ح:2: 3: 4: 4: 6 تعقسيق عسيد السلام هارون. مكتبة المدانجي بالقاهرة 1986م.
- 4- ديوان الأعشى الكبير. شرح وتعليق. محمد محمد حسين. دار المنيصة العربية/ بيروت 1974م.
- 2- ديــول المــتلمس الضيّهي، البرح وتحقيق، حسن
 كــامل الصـــيرفي مجاــة مديد المخطوطات
 المربية 1388مـــ/ 1968م.
- اليسوان النابعة اللبياني، تحقيق: محمد أبر الفضل
 اير اللهم، دار المحارف بمصر، بإلا تاريخ
 عيسوان الهنائيسن، مطبعة دار الكتب المصرية

- -21945 -41364
- 8. السعرة القديم والنقد الجديد: داروهب رومية. سلسلة عالم المعرفة/ الكويت 1996م.
- 9_ الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجيري. ط2: د/ علي البطل دار الأندلس/ بيروت 1985.
- الأول. تحليق.
 مختار الشعر الجاهلي. المجلد الأول. تحليق.
 مصطفى المقا. دار الفكر 1389هـ 1969م.
- //_ المقطاعات، تحقيق، عبد السلام مارون وأحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر 1964م.
- 2/ مرسوعة الأساطير العربية طاء ج: 1: د/ المدد عجية دار الفاراني/ بيروت 1994م.
- 3 إرب الراقع والأسطورة في شعر أبي نؤيب الينكي. د/ نصسرت عسيد الرحسين. دار الفكر النشر والترريخ – عسن/ الأرث 1985م

الأقلام الكند رقم ﴿ ا أغسطس 19**8**6



توظيف الليالي في الرواية العراقية

ه د. صبري مسلم

وبما بلت العباة من خلال ألف لبلة وبياة راهية الألوان مثل قوس قرح متنوعة الأصوات مشتكة الأحداث حد التكليس، إلا أنها تبض بحبوية خاصة وتعكس الواتاً جهيرة لاعتبل لها، وتورد من الأحداث والأعكار ما يؤكد حقائق انسانية واسحة، وقد توصل اليها الانسان عن طريق تجارت له لاحصر لها الذائليلي لاتمكس فهماً سطحهاً للحياة كما قد يتبادر إلى الدقمي لأول وهلة لاموسا إنها ما تجاوزنا الرؤية الشكلية الظاهرية لاحداث حكايات اللبالي وشخصياتها وحوارها واسلوب سردها الاقرب إلى العطرة ولطيعة سادجها الانسانية العربية المدهشة

من هذا فان حكايات الليالي عالم زاخر بالرمز فني بالدلالات وانها معين لاينفب للفن، ومادة أمستت الفشان بالمطاء المعي أففاها المعيرب الفسدامي ولم تذكير الاعرضا، وتنبه لها المستشرقون، فاكبروا فيها روح المخلق وروحة الابداع فاكبوا عليها ناهلين من يتابيعها. واخرم كثيرون من ادباء الغرب وفنانيهم باجواء الليالي الساحرة وحشقوا هذه الاجواء وحتى أن فولير كان يتمنى ان يفقد الذاكرة ليستعيد للة قرامة الليالي من جديد، ولقد تأثير هو وغيره من المجددين الممهدين للثورة (الفرنسية) بكثير من الليالي في طريقة عرص وسائلهم في الهجماء وفي مقدمات تلك الرسائل خاصة والاحسائل عاصة والاحسائل عاصة والأوربي، وفي الأحشال التي سجلت نقلة كبيسرة في هذا الأدب وفي تأثيرها المحي على ادباء ومفكرين وفنانين وحتى علماء هذا الحديث اصبح مكر وراً ومعاداً يكفي ان نعرف ان الليالي طبعت الحديث اصبح مكر وراً ومعاداً يكفي ان نعرف ان الليالي طبعت عشر وحدة، وانها نشرت نحو للنمائة مرة في لغات أوربا الغربية اكثير من ثلاثين مرة مختلفة في فرنسا وانكلترا في القرن الثامن عشر وحدة، وانها نشرت نحو للنمائة مرة في لغات أوربا الغربية

مشاردليك الحين لتتصدور الى اي حد تغلضل هذا الاثر في نفوس هؤلاً، القرأ، وتُعاصة الادياء منهم (٦)

وتعشي الدكتورة سهير القلماوي في دراستها الرائدة عن ألف ليلة وليلة التي تعدمن ابرز الدراسات عن الليالي وأكثرها احاطة ودقة في تتبع آثار الف ليلة وليلة المباشرة منها وخير المباشرة في أوربا وكيف تغلفل هذا الأثر وتبرك بعيمات وأضحة في الأدب والفنون الاوربية بل أن الأثر تجاوز الفنون والأداب الاوربية الى الفكر الاوربي وانطباع الاوربيين عن الشرق دولسنا نبالغ أذا قلنا أن الف ليلة وليلة كانت الحاطز الأهم لعناية الغرب بالشرق عناية تعمدي النواحي الاستعمارية التجارية والسياسية، بل لسنا نبالغ تنعمني النواحي الاستعمارية التجارية والسياسية، بل لسنا نبالغ عذا الأثر في نقوس الغربيين ((?) لقد تركت الليالي انطباعاً قوياً عن الشرق في اذهان الاوربيين حتى انهم ربطوا بينه وبين الأجواء التي وسعتها الليالي، ورأوا الشرق من خلالها محاطاً بهالة من السحر والمموص.

ومهما قيسل عن أصل الف ليلة وليلة الهندي والاضافات الأخرى فيها، فان روحها العربي غالب عليها، ومن خلاله تتجلى العبقرية العربية، والقدرة النادرة على خلق الحكايات، وابداع المسورقف والاحداث مما حدا بالباحث الألماني قون ديرلاين الى ان يعبر عن اعجابه بالموهبة العربية الفدة في خلق الحكايات ولحي العناية بها، والتفاعل معها دان الهندي يحكي ويبالغ ويكدس ما يحكيه. . واما العربي فيرسم ويتأنى ولا يستطيع ان يتفصل بنفسه عن حكايته الحرافية (13)

وتنضمن الليالي مادة غزيرة يمكن ان تصد الروائي والكاتب المسرحي والشاعر والرسام والموسيقي والفان التشكيلي بالمادة التي يمكته ان يتجاوز من خلالها العبيغ المباشرة والتقليدية في التميير وقد سبقنا الادب الغربي الى الاستعادة منها، ولاسيما في في القصة والمسرح مما اغتاهما في ماحيتين وناحية الوصف فاستفادت بذلك القصة الغيربية أفاقاً جديدة وميادين جديدة لعوادثها وعواطفها، وفي ناحية المناظر المسرحية فعني العسرح بفضل ذلك غنى هائلاء (١٦)

ولا تجدد صعوبة في تعييز بصمات النبالي ومالامحها في بدايات الرواية العراقية، ومنذ أن كانت محاولات على طريق السروايسة في المتسريتيات من هذا القرن. ان قراءة سريعة لمحاولتين روائيتين كتيهما محمود أحمد السيد، وهما: في سييل الزواج (١٩٢١) ومعير الضعفاء (١٩٢٢) تكشف عي ذلك التأثر غيسر السواعي بالف ليلة وليلة، ويتأكسد هذا من خلال نسيسج المحاولتين المذي ظهر وكأنه مجاراة لحكايات الليالي لولا بعض الاصالات المعربة

ان شحصية جينارام في محاولة السيد الروائية الاولى دفي سيبل الزواج، هي صورة لشحصية البطل في الحكاية الخرافية ويتطبق هذا على ابطنال حكايات الليالي التي تبدو سجلا ضحماً لحكايات اسطورية وخرافية وشعبية وحكايات الحيوان، وإذا كان روح الاسطورة قد خيا بعض الشيء بحيث لاتجد ابطالا آلهة أو اشياه آلهة أو أيناء آلهة فلأن تص الليالي رواه وكتبه وردده القاص الشعبي المسلم المذي ريمنا أغضل او حور كثيراً وهو يستمد من

نصوص متنوعة تناقلها الناس شعاها ثم قيد بعضها في نعوص متفرقة. وجاء القياص الشعبي العربي المسلم كي يغيف اليها كثيراً من روحه وحسه الفني وكي يطبع النص المنجز امامنا بطابعه الخساص. كان جيشارام بطل في سبيل الزواج شاباً شريف النسب كريم الاخبلاق ذا مؤهلات جسدية خارقة، لقد غامر كثيراً في سبيل ان يحصل على كستور حبيته واخترق الغابات وتعرض سبيل ان يحصل على كستور حبيته واخترق الغابات وتعرض للمهسود والاسود في غابات جبل ما تبران حيث يختيء اللعس وينجع أعيراً في القضاء على القوى الشريرة المتمثلة بلص الجيل. واما كستور بطلة هذه المحاولة الروالية فاتها تبعسل سمات بطلة الحكاية الخرافية التي يوجد ما يناظرها في الليالي، وهي من يحاطر من أجلها البطل دائماً، لأنها تمثلك من السمات ما لاتمتلكه سواها دفقد عصها الخاتي جل شأنه من جهة بحسن وجمال بديع، ومن جهة باخلاق عالية ومرايا سامية كريمة وكانت دات عقبل راجمع وذكاء مضرط كادا يجعملانها آية في الكسال ونموذجاً لكن فتيات المدينة:

وكمنا يفف الاب حاشلا مني بعض الحكمايمات مون تحقيق رغبة المغل في الافتران بالبطلة كذلك وقف والدكستور عقبة امام تحقيق رضتها في السزواج من جيشارام اذكان متمورطاً مع لص الجبل في علاقة قديمة كاتت قائمة بينهما ولم يكن والدكستور الأ أحد أعوان اللص كما تبين ذلك فيما بعد وحرصاً من الاب على مسمعته ودفعاً لاذي اللص يعده بالرواج من ابنته كستور، فكان طريق الحصول على الفتاة لايتم الا بعد أن يفتل بطل الجبل. واستطاع جينارام بعد مخاطرات كبيرة ان يقضى على الشخصية الشريسة وبطيل البجيارة، كما يفعل بطل الحكاية الحراقية حين يقضي على قوى الشير. وليو إن المؤلف أنهى محاولته البروائية يزواج الحبيبين لما اختلفت هذه المعاولة الروائية عن حكايات اللبالي في شيء ولبدت وكأنها حكاية خرافية مصوغة بلغة جديدة غير اللهجمة المحلية التي يقص فيها القاص الشعبي حكايته. ولكن المؤلف ارادان يميسر عمله عن المحكناية فعصد الي امرين اولهما: أنه تصرف في النهاية السعيدة التي تنتهي بها حادة احداث الحكاية الحرافية فجعل تهاية احداثه موت البطلة والآخر: ان

السيد طرح مضموناً جديداً الانطرحه الحكاية الخرافية وهو قضية المرأة وحريتها وضرورة النظر اليها على انها انسان وقد اتاح له موت البطلة أن يدين المجتمع وأن يصمه يما شاء من السمات كالظلم والقسوة والتحجر.

وتلعب شخصية بطل الجبل دور الشخصية الشريرة فهولص قاطع طريق اخباف اهبل مدينة يوجي - مكنان أحداث الرواية - كلهنا، ويسجعره ان تذكر كستور اسمه يعلو الحوف والفزع وجه (شناه تاز) صديقتها، قاسمه مرتبط في كل ذهن بالقنبل والفتك والنهب والسلب

يضاف الى هذا أن هذا اللص يطمع الى ان يسلب كستور من حبيبها جيسارام وان يقتله. ولكن اللص يفسل في كل هذا بعصل شجاعة جيسارام وإقدامه. وتمتزج شخصية لعن الجبل الشريرة السوداء بشخصية أغرى ترد أحياناً في الحكاية الخرافية وهي شخصية البطل المزيف، فاللص كان يطلق على نفسه اسم يطل الجبل، انه يدّعي البطولة، وهدفه من هذا ان يقوز بقلب البطلة لولا نصدي البطل الحقيقي له وقضاؤه عليه ويبدو دور شخصيني دروناتي، و وجنجي، وهما مرافقا البطل اقرب الى دور الشخصية المساهدة في الحكاية الخرافية فهما يرافقان البطل في رحلته المساهدة في الحكاية الخرافية فهما يرافقان البطل في رحلته الشاقة من أجل القضاء على الشحصية الشريرة ويساهدان البطل كثيراً في هذا الشان، ويتحملان ما يتحمل من اهوال ومشقة حتى تتهي جهود البطل بالفوز والظفر

هذه السمات في شخصيات في سبيل الزواح تؤكد العبلة بين هذه المحاولة الروائية والحكاية المخرافية من حيث احداث كل منهما وشخصياتهما بل ان هذه العملة تمند الى شكل هذا العمل كله، فلو طبق التحليل المحروفولوجي الذي ينتظمه بناء الحكاية المخرافية على هذه المحاولة الروائية لما شفت عنه ولا نضوى بناؤها الفني تحت مظلة منهج بروب ووحداته الوظيفية ، وهي احدى وثلاثين وظيمة ذات حملة وثيقة بشكل الحكاية وبنائها وهيئتها

وحشاك صورة أصرى ـ قد تكون أكثير وضوحاً ـ تجسد تأثر المعاولات الروائية الأولى غير الواحى كما اطلقنا عليه بالقصص

الشعبي هامة وبحكايات الف ليلة وليلة حاصة تهدو هذه الصورة من خلال محاولة السبيد الروائية الشائية مصير الضعفاء التي صدرت وهلى خلافها بيتان من الشعر مع وصف لها على أنها وغرامية اجتماعية عراقية، وهذا الوصف درجت عليه تلك القصص التي كانت تستبل من الف ليلة وليلة او من السير وتنشير مفردة مثل حكاية الحمال والسيع بنات او حكاية علي نور الدين المعسري وسريم المزنارية او حكاية السندباد البحري او عجيب وغريب. . الخ ويأخذ هذا الوصف عادة طابع السجع ويثبت على اخلفة هذه القصص بعد العنوان مباشرة

وتنصد جوانب تأشر هذه المحماولية البرواتية بالف ليلة وليلة وتشمل جواتب التأثر هذه احداثا وشخصيات وجملة امور اخرى ستقف عشدها. وعلى الرغم من إن الكاتب اتخذ العراق مكاناً لاحداثه على المكس من محاولته المروائية الأولى «في سبيل البرواج؛ التي اتحدُ الهند مكاناً لها قان احداثه عامة خضعت لعنصر المصادلة غير المعقولة في كثير من الأحيان فضلا عن أن أحداثه تتشابك وتنوالي دون تعميق لها أو وجود تمهيد يبرر حدوثهما وبمدت شحصياته دون جلور اذلم تستطع ان تثبت وجودها او تتصرف بتلقائية تجعك محس بانها شحصيات حية حقيقية، وبأنها ليست تمطأ اومجرد تصوذج لشخصية كثيراً ما يرسمها القناص الشعبي. اليست شحصية (ش. باشا) هي شحصية الملك أو الأمير في الف ليلة وليلة حيث تحقه الجواري ويعقد، مجالس الشراب، وإن شخصية ابراهيم الضابط اتما هي شخصية الشديم أو الوزير الملي قد يرضى عنه الامير او الملك فيقربه أويغضب عليه فيطرده أويودعه السجن. كما أن زهراء تشبه شخصية الأميرة او الملكة التي قد تحب شاباً من عامة الناس بتمييز في انبه من احسل نبيسل وينطيق هذا على ابراهيم، فهو ابن اسماعيل جلبي الذي دقلب الدهر له ظهر المجن . . . ولم يلبث ان فقد رأس ماله وكل ما عند، من ثروة وتقوده

كسا أن حادث سكر الباشا وافتشام فرصة عبابه عن وهيه ومداهبة أبراهيم الباشاحين وقرأ قصيدة باللغة التركية امتدحه بهنا. . . فقال له الباشا: تمن على ما شئت أن تمشاه لاكافئك

مكافأة لم تكن لاحد غيرك (م) هذه العسورة تردكثيراً في الليائي وبعيخ مختلفة انها صورة الملك او الامير حين يعتر به نديمه او يروق له ان يكرمه فتكون جائزته ما يتمناه كما حقق الرشيد امنية محمد علي الجوهدي في الزواج باخت نديمه ووريره جعفر البرمكي حين علم مقصة حبه لها(١٠) انها المصورة التي يرسمها الحيال الشعبي المتعائل في سبيل ان تهون الصعاب امامه فيتصور الامساني دافية والامال قريبة اد تتحقق بمجرد رضى الملك او المثور على الكنر او امتلاك الخاتم السحري والتحول المفاجيء الميس هو غضب هارون السرشيد على جعفر البرمكي او غضب الملك على الوزير او النديم وايداعه السجن لذنب حقيقي قام به او ربما من غير ذنب؟ فقد يكون الداقع تروة الملك او الامير وهو الملك او الامير

واصا لقناء الاصدقاء في السجن فما اكثر ما يلتفي الأحوة او الاصدقاء في الف لهلة ولهة حيث لايمرف احددها الآخر اول الأصر كما لم يعرف الصديقان ابراهيم وحسر الفراتي مبذيقهما الشالث عبدان العربي ويكون اللقناء عادة مصحوباً بالبكاء والتحيب فحين التقى الاخوان الامجد والاسعد في الليالي بابيهما قمر الرامان علا البكاء والتحيب بالطريقة نفسها التي وردت في معير الضعفاء حين التقى الاحبدقاء الثلالة . (١٠١)

وليس من الصعب علينا ان تلبعظ جهد الكاتب في سبيل ان يتنعنا بلقباء الاصدقياء في سجن واحد، لاسيما انه فرقهم اول الامر في شمال العراق ووسطه وجنويه (في الموصل والبحف والبعسرة) ثم افتصل جمعهم في سجن واحد، وهو ما ينسجم مع المنطق الشعبي في تبرير احداثه ولا ينسق عدًا مع منطق الرواية المماصرة

وحين يكتشف ابراهيم حبيبته على رابية السياح بعد ان يطلق عليها الرصاص يسقط مفشياً عليه كما يسقط العشاق عادة في الف ليلة وليلة فها علي بن بكاريقيع مفشياً عليه حين يوى حبيبته شمس النهسار مغشياً عليها (۱۱۱) وتتكرر الفسادات كما تتكرو افعادات عشاق كثيرين مثله، ويصف السيد مجيء رجال الشرطة

قيورد أن والوادي دوى بصهيل الغيل وصياح الرجال، رجال البوليس... أحاط الأعداء بهما احاطة السوار بالمعصم وقد اصلوهما ناراً حامية (١٠٠). فكان رجال الشرطة جيش جوار يقتحم اسوار قلعة منيعة. ان الصيعة التي اورد بها السيد هذا المشهد يشبه العبيغ الجاهزة التي يستخدمها القاص الشعبي في اللبالي حيما يصف جيشاً. فهو جيش الملك الغيور والدالملكة بدور في حكاية قمر الرمان وفينما هم كذلك وإذا بغيار طار حتى سد الأقطار وبعد ساعة انكشف ذلك الغيار عن عسكر جرار مثل البحر الرخار، وهم مهيتون بالعدد والسلاح فقصدوا المدينة ثم داروا بها كما يدور الخاتم بالختصر وشهروا سيوفهم)

ومن جوانب التأثر الاخرى بالليالي ما تجده في مصير الضعفاء من ضروب تدخّسل الكاتب فيهما من غيسر ان يتسرك أحداثه وشخصيساته تنمسوب كل تنقالي وهذا ما يتطبق على القاص الشعبي وقد اورد الدكتور علي جواد الطاهر نماذج كثيرة تؤكد تنخل القاص في هذه المحاولة الروائية بحيث اننا دمازلنا فرى فيها انار الحكاية وأثر قصص المغامرات ان المؤلف مازال مبتدئاً يحتلق المصادفات ويلجأ الى الخوارق ليصل بين آجزاء قصته المتباحدة وانه يضطر الى تكوّات اولية من أجل أن يضمن انتباه الفارى، ومتابعته . . ولقد علمت ايها القارى، ص ١٤٠٠.

وريما يستغرب القارىء ص ٤٣٠ . . . وانه ليتدخل كأنه خطيب او حكيم او أحد شخوص الرواية كم تحت ستار ظلام الليل الهادىء من مناظر عجيبة على ١٩٤ . . . ولا تفكر أيها اليوليس في هذا الأمر ولا على ١٩٤٠ . . ولا تفكر أيها اليوليس في هذا الأمر ولا على ١٩٤٠ . . ولا تفكر أيها اليوليس في هذا الأمر والا على ١٩٤٠ . . ولا على ١٩٤٠ . ويعد تدخل وإن عد هذا سمة من سمات القصص الشعبي . وياحد تدخل الناساحي في الف ليلة وليلة اشكالا مختلفة ورد ما يجار يها في مصير الضعفاء فالسيد حين يترك ابراهيم كي يورد قصة حسن الفراتي يلجأ الى طريقة مباشرة يستخدمها القاص الشعبي في الليالي . . لندع السجيل الآن في سجته بين هواجسه ومخاوفه الليالي . . لندع السجيل الآن في سجته بين هواجسه ومخاوفه الشهد نقارق الموصل الحدباء وتنتقل منها الى حاضرتنا بغداد (١٤٠٠ ما اشهده هذه الطريقة بطريقة القاص الشعبي حين ينتهي من حكاية الامجد ليبدأ بحكاية الامعد، وما جرى له هذا ما كان من أمر المحد ليبدأ بحكاية الامعد، وما جرى له هذا ما كان من أمر

الامجد، وأما ما كان من أمر الأسعد. . . ٢٠٠

ومنا التضمين الشمسري الا توع من تدخسل الكاتب، وقط تكررت هذه الظناهرة في مواضع شتى من «مصير الضعفاء» عقد ثبت الكاتب على غلاف محاولته الروائية بينين من الشعر للشاهر الزهاوى وهما

النواميس قضت أن لايعيش الضعماء انًا من كال ضعيفاً أكلته الأقوباء

وعديما يموت اسماعيل جلبي والد ابراهيم يورد المؤلف بيناً من الشعر ليدلل به على أن الموت حقيقة لايمكن الهروب منها وادا المنهة انشبت أظهارها ألفيت كل تعيمة لاتنفع الانفع وبعد موت اسماعيل جلبي تعتمد ليلى أرملته على تقسها وانها كانت تعلم حق العلم فحوى قول القائل ا

وانما رجل الديا وواحدها من لا يعول في الدنيا على رجل قلم يخطر في بالها الاستعانة باحد من الناس (١٥٠ ولا يحمى ما في التضمين الاخير من ضعف واقعام للبيت. وتتكرر الظاهرة تفسها في مواضع اخرى لها ضرورة لتكرارها والتصمين هنا يذكرنا بالقاص الشعبي في اللبالي فهو كثيراً ما يورد الشعر في اللبالي فهو كثيراً ما يورد الشعر في المواقف الفراق والوعظ نقلن له نحن بنات ونخاف ان تودع السرعند من لا يحفظه وقد قرأنا في الاخيار شعراً.

من عن سوال السر لاتودعه من اودع السر ققد ضيعه فلما سمع الحمال كلامهن قال: وحياتكن الي رجل عاقل أمين، قرأت الكتب وطالعت التواريخ، أظهر الجميل واخفي القيع واعمل بقول الشاعر.

لايكتم السر الاكل دي ثقة والسر عند خيار الناس مكتوم السر عندي في بات له غلق ضاعت مقاتيحه والباب (١٩٠) محتوم

وبي رواية «في قرى الجر» للشاص جعفر الخليلي محاولة مبكرة للاستمانة بالقصص الشعبي عامة والبيالي خاصة، وقد كتبها الخليلي على شكل فصول صعيرة نشرها في جريدة الهاتم، التي كان يرأس تحريرها ثم جمع فصولها ونشر الجزء الأول منها

عام ١٩٤٥، وأخيسراً صدرت الطبعية الشانيية التي اشتملت على البعزء الاول والثامي من الرواية عام ١٩٤٨ وهي التي استندب البه هذه البدراسية ومن الجيدير بالذكر إن هذه الرواية هي أول محاولة على طريق استحدام التراث الشميي والاهادة منه ومحاونة توظعه وعادم النجن كما صورته حكاية الجن هوعالم حافل بالحوارق صوره الحبال الشعبي في اشكال محتمة متباينة، وتناقل الاجياب عسر الشارينج الابسياني صورهذا العالم على شكل قصص ترحر بعرائب الاحداث ولا يجد الباحث صعوبة في ال يجد الكثير من حكايات الجن في الف ليله وليلة بل اسا لاسالغ حين نقول الدكل المناط هذا السوع من المكايات استوعبته الليالي . ولم يكن عالم الجر متعصلا عن عالم الابس، اد تصدور الانساق الشعبي ال الملاقبة قائمة بين هدين العالمين، وتقوم حكايات الجن اساساً على هذه العبلاقية بين الجن والابس وقيد احصى المدكتور عبيد الحميد يونس من خلال حكاية الحن الماطأ ستة لعلاقات الانساد بالحن لحصها بما يلي؛ الجن يعين النشير، الجن يلحق الأذي بالنقبراني النحل يحطف احاداً من النشر لأغراض حاصة، استيداله الجبي يواحد من البشرة ويارة المرادمن البشر ارص الجان، عشيقه من النجن لواحد من البشو (٢٠٠) وترتكؤ رواية في قرى النجن للقاص جمعسر الحليلي على النمطين الاحيسرين من الانمساط السنسة المذكورة، فهي تقوم على علاقة حب بين جنية وطاهر الساعي حيث يعز على الجنية الساشقة أن ترى طاهراً يتزوج من انسية فتحتطمه يوم رصافه. والنيالي راحرة نمثل هذا الحب الذي يكون طرفناه انسي وجنيه او العكس فنحن تراه في قصة الصعلوك الثاني في حكاية الحمال والثلاث بنات، وكذلك في قصة ابي محمد الكسلال وقصة حسن البصري وزوجته الجية صاحبة الثوب البريشي وقصبة بدرياسم وزوجته جنيبة المحبره وقصة السندلء وصيرها كثير (٢٠٠ الا أن هذه الظاهرة تبدو في النيالي على أنها حدث جانبي يمهد الى حدث رئيس في الغالب فضلا عن ال اكثر صور هذ الحب هي حب عقريت من الجن لصبية من الانس واختطافه اياها كما فعل العفريت الذي اختطف صبية في الثانية عشرة وهي بنت ملك اقصى الهند، وهي لتي اهتمدي اليهما الصعلوك الثابي

اختطفت منه ليلة زفافها اليه أم. ماما الكلامة التساهسات السا

واما الكدمة التي اصابت رأس الطفلة فهي شبيهة بالشرارة التي اصابت عبر الصملوك الملك وافقدته اضراسه، او الشرارة التي اصابت عبر الصملوك الشائي فاتلفتها في الحكاية تفسها، وكانت هاتان الشرارتان تتبجة فلصراع العريد بين ابنة الملك الساحرة وهفريت كان قد مسخ الصملوك الثاني قرداً (تتكرر صور الاختطاف عده في الليالي وهي مصحوبة نضجة احياناً ومقر ونة في اغلب الاحيان بالحب المدي قد يكون من طرف واحد قتهي الحكاية بتحبيص الفتاة من العفسريت الغساهب او يكسون بين طرفي متحابين فتتهي الحكاية بالثبات والنبات ويحلفون اولاداً وبنات لا يختلفون عن الناس الآخرين في شيء

وبعد اختطاف طاهر الساعي تبرز امامنا شحصية رئيسة اخرى هي شخصية الملا مهدى المنجم التي تقابل شخصية الساحر او الساحرة في الف لبلة ولينة وما اكثر ورودها. وكما تنسم صورة الساحر أو الساحرة بالغموض وتحاط بالرهبة في الف ليلة وليلة برسم الحليلي هبورة مخيفة لشخصية المنجم الملامهدي فهو يسكل في غرفة تماقب هلي سكتاها حواة ومتجمون ودراويش وقد مقبت هذه الغسرفية على روعتها وجيلالتهما الروحيمة ورعبهما وشخصية المنجم تلعب دور الشحصية المساحدة حيث يكشف الملامهماي لوالدة طاهر الساحي عن حقيقة اختفاء ابنها ويبدأ بايراد طلباته الغريبة، وهي احضار عظم الفخد من الهدهد والمثقبار الأسفيل من البدجياجة السوداء خالصة السوادي واصغر معتاح حديدي يعترون عليه . وهذه الطلبات مما يرد في القصص الشبعيني حيث أن التصنور الشعبي أحساط بمض الطيسور أق الحيوانات او الأشياء بهالة من المعتقدات واعتقد بقابيتها في الشماء او فك طلاسم السحر وهذه الاعتقادات من بقايا الفتيشية وهي من أهم قروع البدين لدي الشعبوب البيدائية أذ تحيط هذه الشموب اشياء ممينة بهالة من الاحترام والقداسة مثل اظافر بعض البوحبوش او استانها، وبعض قطع الاختماب والعصبي التي تقطع وتشكيل في اشكيال خاصة ثم يحملونها معهم، ويعاملونها بنفس ذلك الأحترام وتلك الرهبة (۲۷) مصادفة وبين أنها قصت حمسة وعشرين عاماً أسبره دلك العمريت وتنتيي حياتها مقتولة بيد المعريت العبور أد بشث في أنها تخوفه مع الصعدوك وتسبير الحكاية بعد أن يمسخ الصعدوك قرداً فلا يشكل هذا الحب الأحدث عارضاً بضفي العبواسة ويجسد العسراع بين الصعلوك لشاني ببطال الحكاية وقلاره، وهويشق طريقه في عالم راخبر بالصحاب والعبرائب تلك التي تصبورها الحيال الشعبي الحصب (٢٠) ومما يؤكد ظاهرة كون هذا الحب الحيال الشعبي الحصب (٢٠) ومما يؤكد ظاهرة كون هذا الحب ممهداً لأحداث أخرى أكثر أهمية في الحكاية حكاية قمر الرمال أبن الملك شهرمان في الليالي، حين تعشق البعية ميمونة قمر الرمال الزمان كما يعشق العقريت دهش بدوراً ويكون دورهما مقصوراً الزمان كما يعشق الحبين ودلك بنقل احدهما إلى مكان الأحر (٢٠)

وأما السمط الثاني القائم على زيارة افراد من البشر آرض الجن ، فهدويتمشن في الرواية بالاحتطاف الذي كان تبيجه لهذا الحد. فقد يلجأ الطرف الجي العاشق الى الاختطاف كما نجأت الجية التي احبت طاهراً الساعي اليه في رواية لخليلي وكان اختطافها لم مصحوباً بهجوم عنيف بالحجارة والصحور المدينة فيما أن الأحمواء انطقات فأمسى البيت في ظلام دامس، ولم يصب أحد من جراء هذا الهجوم العنيف اللهم الا ألماً حفيماً وكدمة بسيطة في رأس طعلة صغيرة اصابت شطية من تلك الحجارة (٢٥) وهذه الكدمة التي اصابت راس الطعلة هي اصاحة ذكية للحليلي كررها في مواضع أخرى من روايته فكانت وشياً فياً في تسبح الرواية مواضع أخرى من روايته فكانت وشياً فياً في تسبح الرواية

ندكرنا بتلك الضبعة التي صاحبت اختطاف المارد لابنة الشريف في حكاية ابي محمد الكسلان، وقد عانى هذا المارد في سبيل الموصول الى الفتاة ستة اعوام حتى استحدم أخيراً ابا محمد الكسلان أداة للوصول اليها، ثم استطاح ان يختطفها بعد ان طلب من الكسلان ان يعتج الحزانة السحرية، وان يذبح المديك ويرمي الربيات ويقلب الصدوق، ويتبين ان هذه الحرابة هي التي كانت تحول بين المسارد والفتاة، ولم يكن الكسلان يعرف دلك وبعد جهود كبيرة ومخاطرات يقوم مها يستطبع استعادة زوجه التي

واسا الصجبة المصباحية لعملية اختطاف طاهر الساعي هانها

والمسلا مهدي المنجم لا يستطيع الا تصال المباشر بعالم الجن الا أنه يعرف وسيلة تسحير البعن الذي يتم بوساطته الوصول الى طاهر الساعي. وتسخير البعن لا يتم الا بترديد دعاء سحري خاص وشاخمودا شفالا، لالالا خرشميدي شفيتي، تي تي تي .. الحه، وتبخير كمية من المقاقير ثلاث مرات بعد منتصف الليل ولمدة اربعين ليلة على أن يتم ذلك في مكان لا يدخل اليه أحد ووسط دائرة لا يريد قطرها على ثلالة اذرع، ويتحمل من يقوم بهذه العملية اهوالا يبائغ المؤلف في وصفها حتى أنه تعب من ايراد العملية الصور المفزعة التي تتراءى لمن يقوم بعملية التسخير هذه

وفي الليالي ترد الكلمة السحرية على شكل دعاء غالباً ما يكون من القرآن، فيغير الدهاء الموقف، ويساعد على انتصار الحير وانسحاب الشر ويطلانه وأما الدائرة موضع السحر، فقد وردت في الف ليلة وليلة على انها الموضع الذي اختارته الساحرة ابشة الملك حيث خطت دائرة في قصر ابيها وكتبت فيها طلاسم واسماء وعزمت بكلام، وقرأت كلاماً لايمهم لعله شبيه باللهام السحري انف الدكر، وبعد ساعة من هذا الترديد تظلم جهات القصر، وإذا بعفريت يتدلى، لقد كانت الساحرة تريد تحليص الصعلوك الثاني من هيئة القرد بعد ان مسخه العفريت

والعسراع المفرع اللذي تفنن في نصويره القاص الشعبي في الليالي بين الساحرة والعفريت يشبه الصور المخيفة التي ترادت لام طاهر الساعي عندما قررت ان تقوم بعملية التسخير وكما احترق جزء من قدم أم طاهر الساعي لانها نسبت فاخرجت قدمها من المدائرة واذا بها تعقد وعيها، وكانت التيجة ان اصبحت سلاميسات قدمها فحمة سوداء فان الساحرة ابشة الملك في الحكاية السابقة ـ تحترق كذلك لأنها نسبت ان تلتقط الحبة التي فيها روح الجني

والتسميسة باقه تفسد السحر في الليالي حيث يصير العفريت الذي كان يحمل ابا محمد الكسلان رماداً، بعد ان يردد الكسلان ولا الله الا الله، محمد رسول الله (٢٩) كذلك فان السحر يبطل حين استعادت أم طاهر السباعي بالله، وادركت ان العمل او شك ان

يفسند بشائيس التسمية بالله الرحمن الرحيم وان لافائدة من جهدها مادامت تخاف وتستنجد باسم الله المنقد العظيم

وتعشيل ام طاهير السباعي في ان تنم اكثير من ليلتين، فيقبوم بالمهمة احد اصدقاء طاهر، وهو كريم الغرباوي - بطل الرواية - حيث بحصل في آخر ليلة على الاداة السحرية الرئيسة وهي خاتم شاء الخليلي ان يجعله حديدياً، هذا الحاتم يحدم حامله عفريت اسمه مردان، وهو وضحم الجثة، كبير الحجم، يتوج جبيته قرن معكوف اشبه ما يكون بقرن الكركدن . . . وقد وقف مكتف البدين محنى المرأس قاتلا لبيك يامولاي لبيك، ("")

والاداة السحرية هذا هي الاداة التقليدية المعروفة، فالمحاتم هو خاتم سليمان السفي يرد كثيراً في القصص الشعبي الا ان المخليلي تغنن في ايراد الادوات السحرية، فاورد أربع ادوات أحرى هي القلنسوة السحرية والنظارة السحرية والدجاجة والقلم، أما القلنسوة السحرية: فهيء الطاقية التي يحصل عليها والقلم، أما القلنسوة السحرية: فهيء الطاقية التي يحصل عليها الناس (أأ وهنذه مبزتها الوحيدة فقدرتها محدودة غير مطلقة والمولف يُشيئر الى ان طاهراً الساعي كتب الى صديقه الغرباوي واعداً أباه بواحدة منها حيث يوجد منها الكثير وباحجام مختلفة ولكن الساعي يستطيع ان يبعث اليه الدجاجة السحرية بيد العمريت ولهنذه المجاجة ميرتال الاولى انها نبيض في كل ساعة بيضة والاخرى انها مغنية تحسن العرف والتوقيع على الات طرب بغيمة والاخرى انها مغنية تحسن العرف والتوقيع على الات طرب تغيمة غير مرئية وهذه المدجاجة تشترك مع القلنسوة في انها ذات قدرة محدودة غير مطلقة تذكرنا مانفرس الابتوس أو بجراب جودو الذي يخرج به ما شاء من طعام في ألف ليلة وليلة . (٢٦)

ولا يكتفي الكاتب بهذه الأدوات السحرية بل يضيف اداتين أخريين هما من بنات افكاره احداهما: النظارة السحرية التي تمتاز بانها ذات زجاجين، اولاهما بيضاه والاخرى خضراء في الرجاجية البيضاء يرى الرائي ما يحمل الشخص من مال في جيوبه وبين طيات ثيابه، وبالزجاجة الحصراء يرى الرائي ما يخفي الشحص من المال في الصناديق والجحور والروايا (٢٦) وقد الحليلي هذه الاداة من اجبل ان يكتب لنا مقالا عن الأموال

التي يمتلكها المتسولون حيث يتظاهرون بالتسول، وهم أغنياء في حقيقة الأمر. والاداة السحرية الأخرى هي القلم السحري الذي جمله الحليلي ذهبياً وله خاصية معينة هي أنه اذا كتب كلمة نقلها الاثبر الى الشحص المطلوب بدون رسول أو وساطة. وقد اورد هذه الاداة رغبة منه في الاغراب والادهاش فضلا عن أطالة الحدث ومطه لاسيما حين يمتح (مردان) أجازة أمدها شهر، ويعوض القلم السحري هنا عن وجود مردان الذي كان يقوم بدور الوسيط بين الساعي والغرباوي فتستمر المراسلة بينهما.

ويفتنم المؤلف قرصة انتقال الغرياوي الى هالم الجن من أجسل أن يجاري صورة مسائلة وردت في الف ليلة وليلة ، وهي العرائب والعجائب التي يراها أبو محمد الكسلان حين ينتقل الى عالم الجن بحثاً عن حييته التي اختطفها العفريت ، قبرى النجوم كالجسال المرواسي ويسمع تسبيح الملائكه ، كما انه يرى شحصاً عليه لياس أخضس ، وليه ذوائب شعر وفي بده حربة بطير منها الش ، (٢٦)

وأمنا الضريباوي فاته يرى ما هو اغرب، فبعد ان يبطل مفعول المحاتم السحري يصوت خادمته مردان، واثر احتراق التظارة السحرية ينتقبل الغرباوي على جناح أحد المغاربت ومن خلال انتقاله يصف المؤلف مشاهد غابة في الغرابة تستفرق اكثر من صعحمة تدور حول ما راه الغيرباوي غابات ذات اشجار تنوه برؤوس الحمير الناهقة ضمن صغير اشبه ما يكون بالوشوشة (٥٥)

ان أبر زصمات الخليلي في استمانته بالف ليلة وليلة ـ ومن خلال روايت في قرى الجن ـ هي التصدرف بالجزئية الشعيبة المستلة من الليالي، فهدو يوردها بزوائد واصافات فالحني مردان مشلا كان يعمل ندافاً في قرى الجن، او انه يتعب ويطلب اجارة امدها شهر من سيده الغرباوي وأخيراً يموت فيبطل مقعول الخاتم السحري الذي كان يخدمه هذا العفريت

أو أن الدجاجة السحرية شوهدت وهي تهز رقبتها ويهتز ردفاها على خشبة على نخمسات المسوسيقي كمسا تفعسل الراقصسات على خشبة المسارح (٢٦٠) بل ان هذا التصرف يبدو اساساً في زيارة عالم الجن فمس يزور عالم البحن في القصص الشعبي يحن عادة الى اهله

ووطنه، ويعود أخر الأمر الي المكان الذي بدأ منه رحلته العجيبة ليجد ان دقائق معدودات مضت منذ ان خادر ذلك المكان، وقد يتبين انه أمضى قروناً متعددة.

قي حين أن السماهي والفرياوي انتقالا ألى عالم المجن وأم يصودا وهو تصرف للخليلي بالعنصر الشعبي الذي استله، فضلا عن أن الخليلي تصرف في هدف حكاية المجن وهايتها التقليدية فلن تكون طلبة البطل مجردة كالسعادة أو الحب بل ستكون على العكس شيئاً مادياً علموساً فهي امرأة مثلى أو هي الحصان البديع او الطائر الجميل . . أو سيف الضوء أو لعلها حل للغز (١٩٠٠)

ولدى روائيتا المعاصرين يتسم اسلوب بعضهم بسمات الأجواء القصعبة السحرية المستمدة من الليالي، وربما بدا عادل عبدالجار مسكولاً بعثل هذه الأجواء حتى الله حين أصلو روايته اعرزال حمد السالم، (٢٠٠٠) كانت هناك ملاحظات نقلية لمحت ولمع عادل عبدالجبار بالف ليلة وليلة ولاسيما في بناء الاحداث وطبيعة المصادفات التي هي مفاصل تلك الاحداث والمعيوط التي تشدها الى بعضها. ومن هذه المعيادفات لقاء منذر بحدد السالم في سياق من الاحداث والمعيادفات الصعية، ومها ايشا تلك الاحداث المعيد المنافقة الماهرة من بندقية حمد السائم التي اصابت العياة وعلى المرغم من ان احداث الحياة ومصادفاتها قد تبدو أغرب بكثير من مصادفات الليالي واحداثها، الا ان المدهن يتعسرف حين تلمع مصادفة خرية في القصص او الروايات وريما حتى في الحياة ايضاً الى الاحداث الليالي الفرية المشتبكة في الف ليلة وليلة.

ولست بمستغرب لجوء الروائي المعاصر الى اجواء اللبالي، ان مجافاة مثل هذه الاجواء قد يحرم الرواية من عصر التشويق الاساس. والرواية مهما ابتعدت عن عنصر الحكاية الموغل في القدم فانها بطريقة وباخرى تحتاج الى عنصر الحكاية كما نص على حذا رواد الرواية الأوائل والمصاصرون من كتاب الرواية وتقادها على حد سواء ونظل الحكاية نواة الرواية والبداية التي تبنى الرواية على اساسها وبخلاف هذا قان الرواية تخسر عنصراً اساساً مستمداً من طبيعة النفس البشرية وخرائزها في حب

الاستطلاع فكلنا سيفتح بأب الغرقة السابعة الموصدة لأنها محرمة وسيشيح بوجهه عن ابواب الغرف الست المعتوجة المتاحة في أي حين ولن نشذ عن ابينا ادم في محاولة اكتشاف سر الثمرة المحرمة وان كان الثمن باهضاً وهو الابعاد عن الجنة ولكن المغالاة ومجرد مجاراة الأصول التراثية ومها الليالي في هذا الشأن قد يحرم الرواية من عنصر الحداثة المهم في الرواية

وربمها بدا عبدالخالق البركابي اكثبر حيطة وهويتعامل مع المتراث عامة والليالي خاصة من خلال روايته «مكابدات عبدالله الماشق: " " ، فهمو لايصوغ احداثاً يجاري فيها الليالي ويربطها بمصاصل مصادفات غرية كما هو الحال في عرزال حمد السالم خاصة، وانمنا هويستال الشحصينات او الاحداث او الحرليات ذات الطابع التراثي ويحاول ان يوظمها بطريقة مقنعة بحيث توازي العنصر الأمساس في الروابة فشحصية العراف وابنه في مكابدات عبداته العاشق تواريان شخصية العاشق وابنه صمدء وحدث انتقام ابن العراف الدي سمل عيسي الشيخ الطالم والذي سمل عيني ابيمه دون حق مشروع يوازي حدث انتقام صماء من قتلة أبيمه عبدالله العماشق وبهذا أضمى عبدالحالق الركابي أجواء الليالي والحكاية هامة على روايته حينما أجرى الحكاية الشمبية التي التطمت المرواية على لسان عبداته الماشق وعلى اساس انها حكاية بدأ بها ذات يوم ولم يكملها بل اكملها طيعه بعند استشهاده . وفي الوقت ذاته فقد تجنب ما وقع فيه الروائي عادل عبدالحبار من مجاراة الاحداث الغربية والشخصيات الاستثنائية التي وردت في الحكايات. أن اسلوب البرؤية هو الذي بقرر أن كان توظيف المحكماية فنها حضاً ام انه غير دلك وفيما ذكرته عن روايتي عرزال حمد المسالم ومكابدات عبداته العاشق ينطبق على روايبات وقصص قصيرة أخرىء وريما أتيع لكاتب هذه السطور ان يعود عودة أخرى الى الروايات الاالقصص القصيرة فيقف عند روايمات او قصص متميرة باحثاً في ثناياها عن سمات التأثر المياشرة وغير المباشرة بدلك الأثر الكبير واعني به الف ليلة

وايسة ماورد في هذه السطسور ان السروائي العسراقي بدا في

محاولاته الروائية الاولى وكأنه القاص الشميي في رسم شحصياته واختيسار احسدائسه وفي اسلوب سرده القياتيه على لوازه القص الشمهيء أن المحساولات البروائية الأولى تبندو مجبره مجاءة للحكمايات المخرافية عامة ولمحكامات الليالي خاصة يهدو هدا واضحناً مشدَّ اواتل العشريتيات من هذا القرن، ولم يكن الرواثي يدرك أنبه يجماري الحكمايات والما هو واقع تماما تحت تأثيرها، أتهما معيشه ومصدره الأساس انداك ولم يكن ما لديه من راد قبي يتيح له أن يعرف أن ما يكتب ليس الرواية العبة بشروطها التي تطلع هليها الأن وتصرفها، يبدأتنا في الاربعينيات تطلع على روايسة للقساص جعفر الحليلي فيها بذرة توظيف الحكاية فتيأ وهي افي قرى الجنء، اديستعيد الحليلي من الحكاية فيضفي اجواء فية على روايته، ودلك من خلال تلك المقارنة الطريفة بين عالم الجن والعالم المدي طمح الى تحقيقه في روابته إثر سأمه من مجتمعه المتحلف وما يعبج به من ظواهم التخلف المقينة وأو أخذ باحث على عاتقه إن يرصد أشر الليالي من حيث اساوبها وطبيعة عناصرها القصصية في رواياتنا الحديثة منذ السنينات من هذا القدران وحتي الثمانينيات لااستثنى أشند البرواييات حذرا وأبصدها عن عنصر الحكاية في ظاهرها فان ماسيصل اليه يؤكد استمرار تأثير الليالي في الرواية العراقية وربما سيعود اليها البروائي المبراقي ولكته سيمبود باسلوب آخير هو هيبر الأسلوب المساشر القائم على المجاراة وانما سيمود الي عناصر فيها يستلها ويعيند تشكيلهما ويحملهما مايريندمن دلالات وفي هذه الحمالة يستفيسد من جدورهما فيقف عمله على ارص ثابشة ويستماد من ايحائها وقدرتها ايحاء وقدرة على البقاء والحلود

لقسد ظلت الليمالي طوال هذه السنين حاضرة ومؤشرة ولن تستطيع فنوى او اعتفاد أن تحجب سحرها أو ان تبطله فهو سحر سرى هازئا بعوائق الرامان والمكان واذا كانت دعاوى حجبها تلبس لبوس الاخلاق فان الخير منتصر لامحالة في كل حكايات المد ليلة وليلة ، وريما يتحقق حلم الليالي على وجه هذه الارص فيظل الخير منتصراً ويندحو الشر الى الأبد

- (1) د سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة دار المعارف يمصر، القاهرة ١٩٦٦،
 من ٦٩
 - (٢) المرجع السابق، ص ٧٥
 - (٢) المرجع السابق، ص 12
- (3) قول دينزلاين، المحكماية لخراهية ترجمية د بينة (براهيم سالم، دار تهضة مصر، القاهره ١٩٦٥، ص ١٩٦١
 - (٥) د سهير القدماري، الف ليلة وبينة، ص ٧٠
- (٦) محمود احمد السيد، في سبيل الروح، المكتبة العربية بغداد دون تاريح
 ١٠ ١٠
- (٧) محمود احمد السيد، مصير لضمماء المكنية المصرية، بقداد ۱۹۲۲ ص.
 ٧
 - (A) المصدر السابق، ص ٢٤ ـ ٢٥
- (٩) ينظر المجلد الأول من ألف لبلة ولبلة، مقابلة وتصحيح الشيخ محمد قطة العلوي، مطبعة بولاق القاهرة ٢٥٣ هـ احادث طبعه بالأولست مكتبة المثنى، بغداد (د. ت) ص ١٥٩ - ٢٦٧
 - (١٠) الله بيلة ولينة حكاية قمر الزمان المحلد الاول، ص١٠٠. ١٥٥
 - (11) الف ليلة وليلة، حكاية على بن بكار المجلد الأول، ص ٢٢٥
 - (١٤) مصير الشمقاء من ٧٢.
 - (١٣) الف ليلة وليلق المجلد الأولى ص ١٤٤
- (۱۵) د. علي جواد الطاهر، محمود احمد السيد منشورات دار الأداب پيروت ۱۹۶۹ ص ٤٤
 - (١٥) مصير الضمعاء ص ٢٠
 - (١٦) الف ليلة وليلة ، المجدد الأول ص ٤٠
 - (١٧) ممير الضعفاء مي ٨.
 - (١٨) مهير القبعة، ص ٨
 - (١٩) الف لينة وليلة، المجلد الأول ص ٢٧
- (٣٠) د. هبدالحميد يؤتس، الحكاية الشعبية، دار الكاتب العربي القاهرة
 ١٩٦٨ ص. ٩٤

- (٢١) فاروق خورشيسد المحب في الأدب الشعبي بين الأنس والجن ، مجلة الدوحة ، يونية ١٩٧٦ ، ص ٢٧
- (٣٣) تنظر: حكاية الحمال والثلاث بنات، الف ثيلة وليلة، المجلد الأول
 ص ٣٤ ٣٤
 - (٣٣) تنظر حكاية قمر الزمان، العد ليلة وليلة، المجلد الأول ص ٣٤٧
- (٢٤) جممر الحديلي، في قرى الجن، الطبعة الثانية، مطبعة الراهي النجف الإشرف ١٩٤٨ ص ١٤
- (٥٣) تتظر حكاية اي محمد الكالد الف ليلة ولينة المجلد الاول ص
- (٧٦) تنظر حكاية الصعلوك الثاني، الف ليلة وليلة، المجلد الأول، ص ٢٠
- (۲۷) د. الحمد آپو رید، تاپلور دار المعارف بعضر، القاهرة ۱۹۵۷ ص ۲۰۲
- (٧٨) تنظر حكاية الصعاليك الثلاثة، الف ليلة وليلة؛ المجلد الأول ص ٣٩
- (٣٩) تنظر حكاية أبي محمد الكسلان، الله ليلة وليلة، المجلد الأول ص
 - وه ١٠ في قرى الجن، ص ٤١
 - (٣١) يهير الشماري، الف ليلة ولينة، ص ١٤٩
- (٣٩٠) تنظر اللغوار في من الف ليلة وليلة د. سهير القلماوي الصاليلة وليلة ص
 - (۲۳) بي قرى البعن، ص ٦٩
- (٣٤) تنظر حكاية أبي محمد الكسلان الف ليلة وليلة المجلد الأول: حن
 - (٣٥) في قرى الجن، ص ١٢٩
 - (٣٦) في قرى الجنء ص ٨٩ ٩٠
- (۳۷) الكستار كراب، علم الفلكلور دار الكاتب المربي، القاهرة ۱۹۳۷،
 - می۹۴
- (٣٨) عادل هيدالچيار، هر زان حمد السالم، دار الحرية لنطباعة، بغداد
 - 1575
- (٣٩) عيد الخالق الركابي مكابدات عبدالله الماشق، دار المحرية للطباعة، بغداد ١٩٨٢

الرسالة العدد رقم 1020 1 أغسطس 1963

عبى كيمة * اليونونيا * على المدن الفاصلة التى سشئها حبال بعص الفلاسعة 6 ويشرعون لهسيا من النقم ما يرون آله أمثل طريق للاصلاح الاحتماعي تحسب ما تذهبون اليه من تطريات ويدينون به من منادىء .

لم يحل عصر من عصور التاريخ من هذا الصنف عدد عنه و لمصنحين ، ولا يمكن أن يحتو منهم عصر مندام التطور وانتقي من سنن الاحتماع الاسبائي ومادام الطموح الى الكمال والد الفكر المستنبر ، وكان أنهرهم في العصور القديمات افلاحون ، وفي عندور أوسطى العارابي ، وفي العصور الحديثات.

杂杂杂

۱۱ اليفيه ص ــ ۱۷ ـ۵

لعد الذي ارعج معكريهم وجعلهم يتشهون وسهون المحد الذي ارعج معكريهم وجعلهم يتشهون وسهون لل المعلم المحد الذي المحلق ، وما دالت الرسائل المعلمة التي كليه : كليه الموسية الاستقلالية » موضع الإعجاب حتى يومنا عدا ، فهي لم تعقد جدتها ولا للاتها على الرغم من سجه المدارس كلها اليوم نحو المدهب التجريبي في حدود المكايبات كل المة واستعداداتها .

ومن معاض الذهنية الاسلامية أن الامام الشبيع محمد عنده هو أول من نبه الى قيمة كتاب أسكيوس في البرية ، وأرضى بترجمته، واستجاب لذلك رجل حيرة رجال القضاء في مصر سنة ١٨٩٩ ، وهو دقت يو كب صيحات ايبل ، ولينمان ، وجوستاف ثون للتحرد من طريقة التحفظ في المدارس ، ومن تحمل ما قاله المونس اسبكيروس في معرض الموازية بين الحفظ والتعكير لدى الاطعال قوله : (قد بسأل سائل : هل التعكير مما يتعلمه الطعل ؛ قاجيمه : هذا

ما أفلاطون (من أشهر فلأسفة اليوتان في العمر لقديم ٤٢٧ ــ ٢٤٨ ك.م. فقد صمن آراءه هذه كتابه 8 الجمهبورية ٥ ء فرسم فيه ما يسفى أن تكون عليه الحياه السياسية ونظم الحكم وشئون النوبية والتعليم وسائر فروع الاجتماع في لا جمهورينه ١٠ أو مد ــه بمستامية ، فدهب إلى أن المحتمع لتعليم ثلاث طمات : طمه الرراع والصاع ، وهؤلاء تد حلعوه للعمينييل الحييمي فحييت كافلا البيحار الدالية صنعتهم لای عمل آخر ، وطبقة الحاربين ، وهؤلاء لصطلعون تشبُّون الدواع عن البلاد ، وطالفة العلاسمة ، وهؤلاء خولون شئون الحكم ويديرون سياسه البلاد ، ويراسانجهورية فيكسوفكس سوافرفته جميعات 🔐 الكمال الجسمي والتقسي ، وذكر - اسعى أن نفوج به اللجلة في شبيئون الترسة والنعسم بالتصالف الدمه جبی غیر هده الصفات عصها بن نعص با و عد ال طبقه لما تضطلع به من وظائف - ولا يعرف أبلاطي فضا . ان الذكور والإثاث ، فالتساء في حميرس أن الرحال في حميع شئون يحاب كل واحده منين حسب استعدادها ، فتكون ميهن الصالحات لا وسهل الحاربات 4 ومنهن المنحرجات في · يم الطِسطِة الِعساسة اللائي ضطلعن

من عيره من الاعكان ، وبين ما يستنتجه هو منها بنظره ابن الاشباء ، ونحن في تخاطبنا معه لا يعمل شب سوى باديه افكارنا اليه إعلى وحه التمام أو المعنى مع آن الذي كان يجب عينا أن يصرب همين من ايفاط ذهنه ، واستنباط أفكاره وآرائه ، فادهان من بعاشرون الكيار من الاطعال محشيوة يحمل من الكلام لا يعهمون منها في معظم ألاحيان ألا مماني في عابة التشابه والالتباس ، وليس شحن أذهانهم بهال من الإحوال ، وليكنه أبهاط لها بها ليس من حقية أن الاحوال ، وليكنه أبهاط لها بها ليس من حقية أن يكون قيها) ،

وتحمد الله أن آزاء معكرينا المسرب التجريب. ومعكرى الغرب التجريبين قد انتهت بالانساده الماليجة التي تنبتع بها مدارسنا الحديثة من الشار للحبرة والتجربة والمائنة على الحفظ والاستذكار .

الحكم ، ودلك أنه برى أن لنس بعه درق جوهرى بين طبيعة الرحل والراة ولا بين كفايتهما واستفددهما، كما أنه لا يوحسب فرق حوهرى بين طبيعة دكود الحيوان واناته في هذه الأمود *

ونظام كهذا يقنصي في نظره أن تكور .. فسيد هي الملكة لمعلم الشروات ومصادر الآ. في الآ وال تحرى الحياة على نظام شيوعي تمحى فله الملك المردية أو الاكوال لها فيه شأن دو دل ، وقا علاما على طبقة المحاربين ، وأنه طبعه المرازعين والصداع فلي من الملكة عرب من حرال المحاربين في شبة بهم بشيء من الملكة عرب من حرال المحاربين في شبة بهم بشيء من المحادث في شروتهم على أن يدفعوا الحرال وبكه ما بعطية حق بوالد المحدد في درال وحد فيد درال المحدد في درال وحدد فيد درال المحدد في درال المحدد في درال وحدد في درال المحدد في درال وحدد في درال المحدد في درال وحدد فيد درال المحدد في درال وحدد فيد درال المحدد في درال المحدد في درال وحدد فيد درال المحدد في درال المحدد في درال وحدد فيد درال المحدد في درال المحدد فيد درال المحدد في درال

وبری بی می و جب الحکام بی تحدید البیان الدی باخله علاقة الرحل بالراه الدی باخله فی الحکیم بی بهیده فی الحکیم البیان و برقبه می البیان فی درک به الرواح وارساط الرجان بالبیاء و مشلد بریان و و حوب به بی دریان البیام المی البیان البیان

ويؤش أفلاطوب أن تسير طبقة المحريي في عديها على نظام ﴿ المواقد الجمعية العامة ﴿ الحروب مشرعها شبهم لبكورغوس، فيتشولون غدادهم في تكانهم على حوالد جمهيه مدمالة تقدمها لهم الدوية وينتصم كل مسده ها سرية او قسما من سرية ،

ولم تحاول اثنا تطبق علم افلاحول ولا الأحد باية ناحية منه ، بل كال موضوع سحرية ممكريها وشعرائيا ، ومن هؤلاء النباعر الكومالى ارتساو قال ه ١٥٤ ــ ٣٨٧ ق.م ٢ ، فقد تهكم في تمثيلاته الشهرة الريال السلساء » التي طيرت سنة ٣٩٧ ق.م بالابحامات لشيوعية التي احدث تصهر في الفلسعة المعاصرة له با وخاصة قليعة اقلاطول ؟ وأن كال بم عصرح في دوايله ناسم هنانا الميسوقة ؛ وأنال الم عال عاد عدد النظريات وتطبعها في حيدة الحماعات .

فصور حمساعة عن النساء الأثنيات تكونت منهن لاعلمه الساحقة للبرلمان تطبيعا سطام علم النعرفة المذكور والآناث ، فاقررن دستورا جليانا لاقامة حميع فروع الحبساة الإحتماعية على دعالم شيوعية حسله ، وهنا أتنج لاريستوفان أن نظهر ما يتربب على تطبيق هذا اللستور من نتائج وحيمة في حماة لأو أد والحقاعات وما بشيعة من مظاهر الفسساد والعشن والكذب في معاملات الناس تعميم مع نعص ومعاملاتهم مع الحكم، فمن ذلك أنه نظهر مواطئا بونات نحفي حميم أمواله ولا يقدم اشتراكه في الموالد المدينة ، ولكنه يسلل الى هسلم الموالد المالة الموالة ولا يقدم الموالة من معنى الموالد المالة الموالة الموالة

经验验

وأم المرابي ، أبو سير محمد العرابي من أشهر مرحد العربي من أشهر مرحد الرابع المحرى الرابع المحرى المرتفق السيم الماء من المدالة المدالة الماء على الماء الما

وقد فيند العارض المحتمعات الانسانية فسندي المحتمعات الانسانية فسندي المحتمعات الفصلة وقرد أن المحتمعات المصلة وقرد أن المحتمعات الكائماء المائي والمعاول المسائل على التي يتجعف قبها الاكتفاء المائي في نعره ثلاث مرابب أن فارقاها مرتبة اجتماع العالم كله في دولة واحده وبحث بسطرة حكومة واحدة وافي منه كمالا احتماع أمة في جرء من المعمورة تحت سيطرة حكومة مستعمة الاوقلها حميعيسا في الكمال احتماع أهل مديسة في حرء من الامة تحت سيطره رئيس المحتماع أهل مديسة في حرء من الامة تحت سيطره رئيس المسائلة المديسة في حرء من الامة تحت سيطره رئيس المسائلة المديسة في حرء من الامة تحت سيطره رئيس المسائلة المديسة في حرء من الامة تحت سيطره رئيس المسائلة المديسة في حرء من الامة المديسة ورئيس المدينة المديسة المديسة المدينة المدي

وبالاحظ أن الاحتماع الأون السادي ذكره الداراي وجعله أكمل المحتمعات الكامنة جميعا لم يذكره احد من قبله من مؤلفي لا النوتونيات لا 4 بل لم يخطر ببال فلاسعه الوبان لسندين اعتراب من معين فلسعهم

الا النصبة ص لم ٢٢٠

((باتية ص 🕳 ۲۳ 🕛

ونظرياتهم كافلاطون وارسطو ، فهؤلاء لم يعكروا الا فيما كان يقع تحت مشاهدتهم وهو الدوءلات الصغيره البي نتألف كل دولة منها من مدينة وبوابعها ؛ أو من بعض مدن وتوابعها ، ولعل ذلك يرجع الى تأثر العارابي يتعالم الدين لاسلامي ؛ أذ أن الاسمسلام يهدف الى اخضاع العالم كله لحكومة واحدة ونظام واحد ، وهذا هو المجتمع الذي تطمح اليه التسمون عقب الحروب الطاحة ؛ والذي أريد التههيسة له بانشاء « عصبة الامم » عقب الحرب العالمة الاخرة، و « هيئة الأمم المتحدة » عقب الحرب العالمية الاخرة،

وقد أعمل الفارابي النوعين الأولين من المجتمعات الكاملة ، وهما اجتماع السلم واجتماع الأمة ، وقصر كلامه على اجتماع المدينة وما يجب توافره في مجتمعها حبى تكون فاضلة سعدة ، لأن المدينية هي الحلية الأولى للمجتمعات الكامله ، فبصلاحها تصلح هسده المجتمعات وبعسادها يعتورها العساد ، فالكلام على الأمور انتي يجب أن تتوافر فيها حتى حول ، صبه الأمور الذي عرض له العارابي للمعد شرحا للعام العصل في سائر المجتمعات الانسانية الكاملة ،

والمدينة العاضلة في نظره هي ما نفحان فيها لل سعادة الأفراد على أكمل وجه " ولا يكوب دلك الا أدا تعاول أقرادها على الأمور التي سال يها السعاد". واحتص كل منهم نامعمل لنسدى تحسيه وبالوطيعة المها على طبعة واستعداده .

واهم وطائف المدينة وأكبرها حطرا في نظر العارابي هي وظيعة الرياسة ، ودلت لأن رئيس المدينسة في نظره هو السلطة العلما التي تستمد منهمسا جميع السلطات ، وهو المثل الأعلى السلمات ، فهو مصدر حياه مدينه وقوام نظمامها ، ومتولته من سائر أفرادها كالغلب من أعصاء الجسم ، بل أن مترلته منهم كمئرلة الله عر وجمل من سائر الوحودات .

ولدلك لا مصلح للرياسة الا من زود مصلح للرياسة الا من زود مصلح على يصل فطرية ومكتبة يتمثل فيها أقصى ما يمكن أن يصل الهه الكمال في الجسم والعقل والعلم والحلق والدين، ومع أن الفارابي يرى أنه من النادر أن تتوافر هذه الصعات جميعا في شخص واحد 4 فقد أضاف البها

صعه إحرى رادت الأمور استحابة وتعدرا ، وهاده الصعة هي اتحاد الرئيس لا بالمعل العمال لا ، وهو المعل المشرف على الانسانية السدى ينبعث عن الله تعالى مباشرة كمسسا ينبعث الصوء عن الشمس ، ميسسستحيل الرئيس بذلك الى كائن دوحى يمترج بالمقول ، ويتصل بالملا الأعلى ، ويتلغى عن هذا الملا بطريق مباشر تعجات الوحى والإشراف .

بواذا اضعنا الى هذا ان العارابي يرى أن افراد المدينة لا تتحقق سعادتهم ولا تصبح مدينتهم عاصمة الا اذا ساروا على غرار رئيسهم واصبحوا صحوره منه وأن الرئيس لا يعد مؤديا لرسالته الا اذا وصل عهم الى هذا المستوى الرفيع و يطهر أن المدسسة الماضلة التي افام العارابي قواعده في كدمه هي مدينة يرأسها السان لا تقل مترلته كثيرا عن مسربة الانساء والملائكة و وبتألف أفرادها من قديسين و ومدسه كهده لا يتاح وجود مثله في عالمنا الديوى .

واما توماس كامسائللا فهو كاتب ايطساني عاش ق اواحي الفرن السمانية فاعكم (١٩٦٨ - ١٩٦٨) ، وقد حاول في كسسمانه لا مدينة لتسمس » أو لا دولة التسمس » الدى الله في سر "يدوله أن يرسم مدينة فاصلة كما فعل ذلك من قبل الملافلون والمساوايي ، فوضع تصميمها على أن خكل المدالة المبيراضة في نظمهسا واستيدادية في حكمها

أما اشبريه فعد ارادها مطلقة وال تطبق في جميع شنول الحياة حتى في علاقات الرجال بالنساء ، فلا أثر فيها للرواج آثر في مدينته للملكية الفردية كما لا أثر فيها للرواج ولا للأسرة بالمعني الذي تعهمه فكل شيء فيها شبائع عام ، ولم يكتف كلمبائلا يوضع هذا النظام العبام ؛ س حرص على وصبع علم مصلحه لحميست فواحي الحياة في هذه المدينة ؛ وعمل على أن يكون كل شيء فيها مصبوطا منظما ؛ واضبع المعالم ، بين بحدود ، فيها مصبوطا منظما ؛ واضبع المعالم ، بين بحدود ، حتى الأكل والشرف بوساعات العمل وقضاء اوقات العراغ ،

وأما فيما ينعلق بشئون الحكم في هذه المنة فقلا اراد كامياللا أن يتولاها العلاسفة والحكماء وأن نكون على راسها فيلسوف كبير سماه في روابست الا هوه الدا الرئيس شروطا لا تختلف كثيرا عن الشروط التي اشترطها

البقية على الصعحة البالية

فهوكالعلل

ممالنا السوداد في عصر الأرة

بغلم فوزي الشتوي

وماسا السوداء ٤ التي بجلها أبيل في طميه السنوى، بدات تحتل مكابها في العصر الدرى ، وتشر الوادر لبها وقود العالم في مستقبله الفريس ، وقد لا تمصى سلستوات حتى تضاء المدن ، وبدود المصابع بعمل الطابة المستقرجة من احد عناصر هذه الرمال ٤ وهو المحروف باسم « توريزم » ، وبعد اول داخطر منافس لعصر الليودايوم» الذي ينتظر أن يجنعى ، و صير المحدامة من المودات القدمة في العصر السووى .

وعنصر لا اشوريوم الليس حديدا على علماء المواد بعيمرات من العنبين لا الشيعة ، فقد اكتبيعه الا يور ، الله عام ١٨٢٨ ، بيحا في اليوم الواحد

وأطلق عليه أسم أنه الرعلا لا ثولا لا وو وهو معدن أسمر النول كان من الصحب فصله تقيا بسبب شادة بشاطه الكيميائي - ولكن الجديد في أمره هواكتثماف بعص أسراره التي أثاجت أستعلاله كمادة وقود ذرية

معاعل من الثسوريوم

واعين اخيرا الحدراء والباحثون في معامل اوكريليج الذرية الامريكية ، الهم تمكنوا من خلطه بشمسي معيمة من عنصر « النورانيوم ۴۳۳ » ، قصنعوا مي الحدث بدرا حا دوراكل مها بحوه السنامرا ، وقطره بدراً ملمرا ، وارسلوا من هذه الاسياح كمية الى معامل بركهافن المدرية قرب بيويودك لتجريتها في عمليات النعاعل المدرى المسلسل لحمع سيابات حديده شبهد لاشناء المعاعلات النووية التي تشج الطاقة الكوريا »

教育者的表示者或者的有效的政治者或者或者或有不少不可以不可能的如何不可能的的不可能可能

بقية المنشور على ص ٢٦

'فلاطون في رئيس جمهت يا الله المسلمة مطلعة سخيراف المقتضاها في حماع شباب الدولة مدلية وروحاني وروحاني فلا معقب على احكامة المحرى الاموراد بالق مشبشة الاهمةب على احكامة الالالداد لعصائه المقيس في مدينة كامنائيلا محسبال للحرية العسكرية ولا للحرية الدينية المولا المسلل الى الاعتراض على ما يريدة الرئيس الم

وساعد هذا الرئيسوية و متبعيد شرائمه وتعبيماته ثلاثه ورراء منهطوا النظير لا يجارتهم ق الاسسطلاع بالشؤول التي تشرفون عبيها أحد من العالمين و حدهم الورير « يول» (اسمه في الرواية) ووطبعته الاشراف على شئون الدوع وتنظيم الحبش الذي يرى كاماللا لله حد واي العلاول من قبل الله من الواحب ان يشمم في سبكه الرجال واستستاء على السواء و دريد الوزير « سن » (اسمه في الرواية ، ووظاعله لامراك على شمول التربيسة والعليم في الدير سه عدله

معاهر فيها والواقهاء أنه وقد رأى كامائلا أن يكون المعليم في هذه المدمه اجمارها مشتركا يستوى فيه المده يسهم ما سعى ما سكول عليه يسهم عده وخططه ومناهجه المطرية وانهميه وثالث الوزياء هو الوزير الأمور " (اسمه في الرواية ورطيعته تنظم العلاقات الجنسية والمحافظة على السمل والسهر عبى أن بقى عنصر الأمة سليما نقيا مجردا من الشوائب وله كاسه العلاقات الحنسية سير في هذه المدينة عبى مهذا الشيوعية كما تقدم وروابط الحنسين فيها تقوم على اواصر الحب لا على عدد الرواج ، لدنك كانت اهم وظائف هاذا الوزير أن يعمل على تنظيم هذه الشيوعية وهذا الحب حتى الاستؤدى السيوعية الى الموصى ولا يؤدى الحبو الى الاستؤدى الصيوعية الى الموصى ولا يؤدى الحبو الى

فالشيوعية الجسمية - فضلا عن أنها لم توجد في اي محمع الساني واقعى - لم يستطع خيال أصحاب لا البوتويات لا الفسهم تصورها محردة من القبود .

دكتور على عبد الواحد واق

التراث العربي العجد وامر 7** يوليو 1007



ثنائية اللفظ والمعنى وأثرها في توجيه الدلالة

إبراهيم بلقاسم(")



اللسفظ والهبطئي

اللَّمة وعاء الفكر على حدَّ تعبير هيجل، والريب في أن اللَّغة وثيقة الصلّة بالمنطق (1) إذ تفاعل المعفولات المنطقية يصل إلى مركب هو «الفكر»، والا يمكن أن يتم هذا فسي غياب اللَّغة أو يدونها. فحصول الفكر يستحيل بغير اللَّغة الذي تحمل المعنى، ونقوم مقم اللحمة لهذا السلك من المعقولات المتفاعلة، وهو ما جعل ماكس موار يقول بأن اللَّغة والفكر وجهان العملة واحدة (٢) أي أن الفكر يتم مع اللَّغة وبها.

والمنوَل الذي يفرض نفسه بإلحاح هو: «بأيّة صفة تؤمّس اللّهة علاقتها مع الفكر فسي صورته البسيطة والمركّبة ؟ هل هي مجرّد عرص لجوهر هو المعنى، أم هي قسيمته ووجهه الثّاني على هذ تعبير ملكس مواللر.؟



^(°) بایث جزائری

⁽١) السيدي لصل الله ... منخل إلى علم السطق ... عن ١٥

⁽٢) المرجع نصه مد صر^{وع}

لقد كان مبحث الإشكالية محور بحسث في الطلسعة الأرسطية، إذ دفعت جدايات السوفسطانيين وألاعيبهم اللفظية أرسطو إلى النساؤل عن ماهية الألفاظ ودلالاتها، وكان الحلّ الأولى في نظره أن يرفض الانطلاق من اللغة. إنما يجب أن يبطلق البحث في الأشياء من ذاتها لامن أسمائها، وهي قناعة سقر اط وأفلاطون قبله، ويكهي كمؤشّر على صحة المشيء وحقيقته المطبقة بين النفس وبين ما تعتقده، حيث يحصل سكون النفس، غير أن هذا لم يقض على الحيرة ولم يحل الإشكال لأن الحوار الذي أعدم في الحارج فنقل إلى المنتجة توجد جداية لا تستعي عن الكلام، ثمّ ما جدوى هذه الحقائق النسي تسكن لها النفس إلى النتيجة توجد جداية لا تستعي عن الكلام، ثمّ ما جدوى هذه الحقائق النسي تسكن لها النفس إلى لم يعتر عنها؟ فالمعلوم أن الأشهاء لا تبدو للوجود بدواتها»

« apparaissent pas par elles memes (1) *Les choses n »

فالكلمة ضرورة تفرص نفسها. وهكذا ينتقل الإشكال من حارج الكلام إلى داخله ليطرح مؤالاً وحيهاً معلاه كيفية النوفيق بين الكلمت المعدودة المشاهية والمعاني المبدوطة اللامنتاهية. ولا مناص لتسويغ هذا اللاتكافؤ الإبعطهر لعوي واحد هو أن يدل اللهظ علي عدة معان (مدلولات)("). وهذا غير معقول نتيجة أن اللفطة تالي على مجموعة من الأشدياء هي في الحقيقة لا تدل على شيء. وما معى أن تدل لفظة على معنى ما مع لحثمالها لمدلولات عدة ؟. فالذلالة اختصاص المدلول بدال يصير أمارة عليه.

و هناك فرق بين نوعين من الذال ، أحدهما لعظة تدل على أشياء كثيرة تعددت كمنا ، وتوحدت حقيقة ، وهو ما يعرف في العربيّة بـ (الجنس)، فكلمة الحصان نقطيق على كل الأحصنة رغم تعددها، أما الثّاني فدلالة اللّفظة على متعدد مختلف جنسا مثل كلمة (الكلب) الّذي تعنى الحيوان النّابح، وتعنى (الكوكت السّماءيّ). فالذللّ الأول يدلّ على السّميء، أمنا الثّاني فيقال: له دلالات (الله وهكذا نرى كيف أنّ البحث بدأ قلسعيّا، وانتهى لغويّ، وهما معنا يسلمان إلى البحث في (فلسعة اللّغة).

Pierre Aubenque OP CIT P 114 (*)



Le problème de : Etre chez ARISTOTE p. 114 = Pierre Aubenque (1)

Pierre Aubenque - OP CIT P 11A (Y)



إذا كن نسلم بأن المعتزلة أهل كلام استعانو، بالمبطق والعلميقة اليوبانيّة، فهذا يعني وجود تلاق حول أهميّة الجزء المتّقق عليه من اللّغة وهو المعنى، فالمعنى هو الّذي يحسند هويّة اللّفظ عند المناطقة خلاف النّحويين، بد ما دلّ على معنى واحد فهو لفظ جرئيّ أو مفرد سواء تركّب من كلمة أو أكثر.

أمّا الدّحاة فيحتون بالمبنى و لإعراب. فكلمة (عبد الله)، (الأمّة العربيّة)، (مدينة بيروت) ليست عندهم ألفاظا مفردة ، وإنّما هي مركّبة ()

فطبيعة البحث العقليّ المجرّد هي التي قادتهم إلى تقديم المعنى على اللّفظ. ويكفي الذّلالـــة على تلك الأهميّة حديث الجاحط عن العهم والإقهام والبيان والنّبيين الذي جعله عنوان كتابه. وجميعها ممّا يتّصل بالمعنى. وعلى العموم فإنّ تقديم المعنى على اللّفظ جــــاء وفـــق ثلاثـــة اعتبارات هي:

المعنى أصدق :

إن نظرية النابل تختصر اللعة والنصوص (القدر أن والدسنة) و الإجماع وجميع أدوات الاستدلال، فتؤول بها إلى المعنى كما يتصور و العقل أوالا فاللّعة ليست طيلا بنما هي مظهر للنابل يقول صاحب الأصول الدمسة: - «فوصح بهذه الجملة أنّه - يرحمه الله تعالى - لم يورد هذه الآية على وجه الاستدلال والاحتجاح، وإنّما أوردها على أن أدلّة الكتاب موافقة الأللة العقل ومقررة له الهرائية الكتاب موافقة

وهذا تسويغ من الشّارح للهيئة التي ساق بها القاصي آيات يثبت بها أنّ الله ليس خالق الأفعال عباده، وعند مناقشة القاصي لنطريّة الكسب يحتج عليهم كثير، بأنها غير معقولة إذ لو كانت معقولة لمسدفت اللّعة التي تعتر عبها وتقصح عن دلالتها فالشّيء يعقل أوّلا ثمّ بحد. ولو عقل أهل النّغة (الكسب) لوضعوا لعظا خاصنا به، فلما لم يسضعوا دل على أنهم لم يعقلوه ("). بل يذهب إلى وجوب أن يكون معقولا في نفعه لكي يعقله النّاس المحالفون لهم. (")

⁽١) المهيدي كنشأل الله: مصلق فإن علم المنطق ... عمر 10

⁽Y) . فقاضي عبد الجار، شرح الأصول النسبة μ (Y)

 ⁽٣) المرجع تاسه _ ١/٢٥

وهذا يوافق نماما فكرة الاتّماق الّتي يقول بها المناطقة وتعني اتّفاق الفكر مع ذاته واتّفاقه مع الأشياء.

الهمئى أوسيع:

لاشك أن المعاني كثيرة والامتناهية. منها المادي ومنها المعسوي، والسشاهد والغائسب و النّطري والتنّطبيقي (العملي) وهذا في مقابل ألفظ محدودة مندهية يقول الجاحظ: «ثمّ اعلم سحفظك الله س أن حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ لأن المعاني مبسوطة إلى غير غابة وممندة إلى غير نهاية، وأسماء المعاني مقصورة معدودة ومحصلة محدودة» (١). وهذه النّظرة تشنق إلى خير نهاية، وأسماع المعنى وامتداده ومحدودية اللّغظ وضيقه كثيرة يشهد نها جميعا القصور اللّغوي والمندع الحاحظ بذكر لد بعص صوره والسنيل إلى معالجته.

تسمية الشّي، داسم ما يقوم مقامه

و يسميه البعض (العجز الله عن الأن العقل لا ينمكن من بدراك المدلولات الفيدية إدراكا دقيقا و فياء فيستعير الإنسان من أسماء عالم الشهادة ما يصدح أن يقوم مقلمه. يمثل الجاحظ لذلك بقوله تعالى: ﴿هذا درسهم يوم الذين﴾ والعداب لا يكون نرلا، ولكن لما قام العداب لهم مقام النعيم سمّى بسمه، و يستشهد لاستعمال العرب هذا الأسلوب بقول الشّاعر:

فقلت أطعمسي عميس نمسرا فكان شري كهسرة وزبسرا

فالتَّمر لا يكون كهرة ولا زبرا، ولكنَّه على ذا. وقال عرّ وجلّ: «ولهم ررقهم فيها بكرة وعشيّا» وليس في الجنَّة بكرة ولا عشيّة، ولكن على مقدار البكر والعشيّات، وعلى هذا قول الله عزّ وجلَّ: «وقال النَّذِينَ في النَّارِ لَهْزِنَة جهنَّم».

و الحزنة: الحفظة وجهنم اليضيع منها شيء فيحفظ، والإختار دخولها إنسان فيمنع، ولكن لمًا قامت الملائكة مقام الحافظ الحازن معينت به (٤).

⁽¹⁾ البوسطة البيان رالقيين ــ ا/٢٥/١



⁽۱) السرجع تفسه _ ۲/۵۵

 $^{(\}Upsilon)$ الجلحة البيان والتبيين = 1/1 ه

 ⁽٣) يقابله للعجل الكمي، وهو القصور عن سعبة المدركات المعلولة من عالم الشيادة (العالم الكبير) النظريسات اللسبانية والبلافية.
 والأدبية عند الجاحلة مستحد الصبغير بلكي مس11)

الهجنى أدق:

(المطابقة) إن التعدير الأمين للاسم عن المسمّى قد الابدوم و لا يثبت طويلا إذ يكفي مسع تعلور الزّس أن تطرح المعاني الأسماء المفارقة لها كما تطرح بعض الحيوانسات جلسته الميتة، وتتخلّى عنها. ومثال ذلك قول الجاحظ . «وإنّما سمّى شوّال شوّالا لأنّ النّوق شسالت بأندابها فيه، فيه قال قائل: قد يتّفق أن يكون شوّال في وقت لا تشول النّاقة بنديها فيه، فلسم بقي هذا الاسم عليه وقد ينتقل ماله لزم عنه؟ قيل له: إنّما جعل هذا الاسم له سمة حيث أنّفق أن شائت بأندنها، فبقي عليه كالسّمة، وكذلك رمضان. إنّما سمّى لرعيهم الرّبيسع فيسه، وإن قد يتّفق هذا الاسم في وقت الحرّ والبرد» (١٠).

بن هذه النمادج تتم عن عمق التقكير اللّغوي الجاحظ، والنصاره المعلى لم يكس محسض نقاق أومشايعة نفسية، ولكن تسنده فلسفة كلامية ولعه بنة قوية. ولا بحول ذلك دول السشوور بنوع من اللّبس أو الخلط في الفهم على اقل تقدير على إلى استشهاده بقيام الكهرة والريسر مقام النّمر لبيان قيام الملائكة مقام الخرية مثلا لا يصمح قبوله عقلا لأن الأول أدهل في بالسائسوير الفني، والتوكيد عبه على المشاعر والمعاني النّعسية أكثر من التجبير عن المعاني المقاية، وتلك دانية الأنب كنن، والشّاعر لا يعني أكثر من إحسسه بمر الاة النّهر والكلوح في وجهه النّي كل يرجو الدلها طب النّمر، كما أن معهوم السمة في الاسم وعدم أمانت في معناه المعنى مع مرور الزّمن فيه شيء من التناقض أو الغموض. فاسم شوال أم يكن سمة على معناه الشهر » إلا في الزّمن الذي شالت فيه النّوق بأننابها، أما ما عداه فعام الاسم مقام من معناه العرفي (وسم الإبل)، ولو أن المصطلحية ينبغي التنقيق فيها، واعتقد أن الجاحظ يتخلص ذهنيا علما بأن معض الموضوع اللغري مما لا يقتع العقل و لا يثبت مع طول الزّمن ومو العقل والمشري ومضجه، وبالمثل: إلى أي حد يصح أن يكون ذلك الوضع حجة مع بيماسي بوجوب وجود ثوابت لضمان تواصل الأشراء.

⁽۱) المستراتسة ــ (۱۳۹/

٢ ـ فسهية الشّي، بها لنس به

تحت عنوان (ما يسمّى شيطانا وليس به) يذكر الجاحظ جملة من السدّلالات المجازيّة كالحميّة والأنفة في قول عمر رضي الله عنه: «لأنزعن شيطانه من نخرته» وكمعنى الغضب فقد قال أبو وجبه العكليّ : وكان ذلك حين ركبي شيطاني، قيل له: أيّ الشّياطين تعسي؟ ـ قال:الغصب و العرب تسمّى كلّ حبّة شيطانا لتعمّجها أنشد الأصمعيّ:

تلاعب مثنى حسضرمي كأنه تعمّج شيطان بذي خروع تفسر (١)

وكذلك دلالته على القبح ودلالته على الغطنة وشدة العارصة في قولهم «ما هو إلا شيطان الحماطة»، ويقولون: «ما هو إلا شيطان» و (الشيطان) اسم إسان، وقسى بنسي سمعد يسو شيطان، (٢)

فينجلَّى من هذه الأمثلة أنَّ هذه الدّلالات محازيّة، لكنَّها نطرح ولو بدرجة أخفَّ إشكاليّة (دالَّ لعدّة دوال).

وغاية الجاحط من عرصها في أكثر من موضع تصحيح اعتقاد العامة إذ أساؤوا السلوك لعدم تمييزهم بين الحقيقة والمجازاء وعدم تمحيض الحدر والمقدم الدي ورد فيه وما ستهزاؤه منهم لقتل الوزع، وعقيلتهم أنها أعانت على إبراهيم عليه السلام بحمل الحطب والنّفخ فلي النّار في ذلك إلا مسوع لما يقول، وقد رووا مثل ذلك في الحيّة والمرأة والعقلرب والمسأرة والغراب والكلف العقور، وأنتم تعلمون أنْ تسمية الغراب «الفسق» والفارة «العويسيقة» للليس من شكل تسمية إليس "أ. فالعرب تقون: « ما فجرها إلا فاجر ولم يجعلو ذلك اسمأ له لا يفارقه».

من مظاهر تقديم المعنى على اللفظ:

إنّ المظاهر الّتي أقصد عرصها إعتراليّة في روحها خلاف للصوّر المتابقة الّتي قد يقسول بها أيّ باحث لعويّ يعتمد المدهج العقليّ. ومعلوم أنّها تعدى: المقابلة بين المعادي(المعقولات) وبين لعة القرآن بشكل خاصّ وتتجلّى هذه المظاهر بالتّرتيب تصاعديًا كما يلي:

⁽r) المصدر نفسه (r)



 $Tea/1 = \sqrt{g_{\mu\nu}} I = I_{\mu\nu} I$ (1)

Tre/1 (Y) Sent(10-1

السبيع يسيند العقل ويعضده:

العقل معاط التَكليف والباعث على النظر . فصدارته في التَربتيب تقضي بأن يؤول الكلّ إليه قرآنا وحديثًا وإجماعا وقياسا على تفاوت بين المعتزلة في تبنّى الدّليل اعتدالا وتطرّافا.

لعل أروع السماذج الذي قامت مقام الدليل ودنيل الذليل تأويل الأصم نقوله تعالى على لسان
البيّه موسى عليه السكام: «قال ربّي أربي أنظر إليك» فيقول: «المقصود من هذا السموال أل
يدكر من الذلائل السمعيّة ما يدل على امتناع رؤيته تعلى حتّى يتأكّد الذليل العقلميّ بالسخليل
السمعيّ، وتعاضد الذلائل أمر مطلوب للعقلاء.» (١) فهو يعيد من الآية فاندتين. إحداهما نتصر
مذهبه في نفي رؤية الله يوم القيامة، والثّانية مصلاقة على منهج المعترلة في تقديمهم العقل على الدّقل، وقبول الثّاني سندا للأول.

وبالمثل برى الزمخشري أن قول الله تعالى: « أفمن كال على بيئة من ربّه» أي: على برهان من الله وبيال أن دبى الإسلام حق «ويتلوه»: ويتبع دلك البرهان «شاهد» أي: شاهد يشهد لصحته وهو القرال «مده»: من الله أوشاهد من القرال () وكذلك يذهب المرتضى إلى أن موسى عليه المتلام سأل الرزية لقومه لا لنهيه معصد الآية السالمة بقوله تعالى: «يسألك أهل الكتاب... فقد سألوا موسى أكبر من ذلك فقانوا، أربا الله حيرة، فأخذتهم الصناعقة بظلمهم» فذكر الجهر في الرزية على البصر وهو الإليق بالله عزا وجلً ()

العقل بنوب عن السَّمع.

يقف النص من العقل موقف المثير والباعث، فلا ينتظر منه أن يذكر الحقائق معصلة تفصيلا

فقوله تعالى: «خلق لكم ما في الأرض جميعا» طاهره أنّ ما في الأرص مباح لنا التَصرات في جميعها، لكنّ العقل له كلمنه في ما لم نقطق به العبارة. إنّه تعالى حلق ما في الأرض في الحملة للعباد لكي يبتفعوا به في الظّاهر، وهو في الجملة لا يخالف ما ثبت بالذليل، فأمّا مسن

 ⁽۱) مصور: أحمد كامار بمقاورم العمال في تاسير المعاترات للتران الكريم = جريا ٥

⁽٢) المرجع تينه بـ سرادة

⁽٣) الشريف المرتضى: فرر القوائد - ١٦٢١

جهة التَفصيل علابد من شرط. و لا فرق بين أن يكون منطوقا به، أو معروفا بالعقل. وهو أنَّ ثنا أن تتصريف فيه ما ثم يؤدّ إلى مصرة على وجه.(١)

و الجاحظ بشير إلى المعنى في إحدى رسائله إد بقول: «وقد بقر الأعرابي في الحرب، فلا يقر بالجين على الأعداء وبالنكول عن الأكفاء، بل بخرج لذالك القرار معنسى ويجعل لسه مذهبا، ثمّ لا يرصنى حتّى يجعل نلك شعرا، ويشهّره في الأقاق، ويمثّل لذلك بقول مالك بسن أبى كعب في القرار:

ألا فرَعنى مالك بن أبسي كعسب وأنجو إذا غمّ الجبان من الكرب^(٢) معاد إلهي أن تقول حلياتي أفائل حتى لا أرى لى مقائلا

و عبد القاهر الجرجاني من الذبن التفتوا إلى أثر اللفظة في إشاعة الطلاوة في الكلام، كم أن سوء استعمالها يحرم المعلى العني جماله ويريقه.» ومن سرّ هذا الدات أنك ترى اللفطسة المستعارة قد استعيرت في عدّة مواصع، ثمّ ترى لها في بعض دلك ملاحة لا تجدها الساقي، مثال ذلك ألّك تنظر إلى لعظة (الجسور) هي قول أبي تمام:

بالقول ما لم يكن جسر له العمل

لا يطمع المرء أن يجنسات

نتال إلا على جسر من التّعب

و قوله: يصرب بالرّاحة الكيرى قلم

عترى لها في الثّاني ما لا تراه في الأول، ثمّ تنظر لها في قول ربيعة الرّقيّ قولي: نعم. ونعم إن قلت عسر إلى نعم

فترى لها لطفا وخلابة وحسنا ليس الفضل فيه بقايل(٢) وبالجملة نخلص إلى أن اللّعظ في الأدب نركيب كمل، وهو في مجال العلم كلمة مفردة والحلط بين المعهومين مثار ليس كبير، وخلط للموضوعي بالذّائي، وللعلمي بالفني، ويظرة المعترلة إلى صلة اللّفظ بالمعنى تختلف

⁽T) مبد القلم الجرجاني: لاقل الإعجاز من T



⁽١) القاهبي عبد للجبار، متشابه القرآن ـــ (١/١)

⁽٢) المواحظة رسالة الدرجيان والمرجل ... مين ١٦٠١

من التنطير لعلم الكلام إلى التنظير للأنب، فحيث بينغى الحقّ والصوّاب يركز على المعنى ويكنسى اللّفظ دلالة حرفية، في حين يصبح المعنى في الأدب أسرا لا يكنسسي أحقيقه ومشروعيته في الرجود إلا من الجماليّة الذي يضعيها عليه اللّفظ، وإلا فكيف يفسّر هذا الناون المعانى الفنيّة من مقام إلى مقام حتى أنّها تتنافض وتتنافى أحيانا.

نقول: هــذا مجــاج الزّهــر و إن نممت نقل: في ه الزكــابير (١)

ولعلَ التَسمية الذي تطابقها بأمانة هي (الذلالة العنبّة) لأنها دلالة تبدو في صورة هي «أبهي وأزين وانق وأحق أن تستولي على هوى النفس، وتقال الحظ الأوهر من ميل القلوب.»(١) وفي تقديري الخاص ما زال الأدب لم يجد له مكانا معتدلا متوسط بين الطّرفين، فإمّا هي جماليّة هنيّة ليس تحتها طائل من المعنى الذي يسكن له العقل، ويتبدّه كفكرة، وإمّا هو نظم لفظى ذاهب الحرارة والحيويّة لالترامه بالمعتوليّة مضمونا وشكلا.

وبيقى المعنى الموضوعي في الأسلوب الجميل الشّائق مركبا وعرا وطهرا صعبا علمي الأدباء الدّين يرون الجمع بينهم جمعا بين الماء والنّار. والأدهى من ذلك أن يراه أحد أبرز معكري العرب في العصر الحديث مستحيلا، إذ يقرر بأنّ الصلة بين الشّعر والحقّ والخيسر مبتونة لا سبيل إلى مدّها ووصله الأنهما بتناهيال طبيعة وجوهرا، فننيا الشّعر ترجّب سأبي مؤاس ترجيبها برهير (")، فلا فرق في الفنّ بين تصوير الفصيلة وتصوير الرّنيلة.

ومع احترامي لهذا المعكر الغيلسوف لا أجد لمعانيه مساعاً ومقعاً لأنّها غير مؤمسة فسي نظري، ويبقى أن نستبين موقفه من أمرين، أحدهما وظيفة الأنب عامّة والشّعر حاصّة إن لم يكن له مع قيم الخير والحقّ قربى،

ثمّ ماذا يعني أن تكون له صلة بالجمال حارج نطاق الحقّ والخير. وأرى أنّــه تعــعس، ووجه نظريّة الفارابيّ حسيما يتّعق ووجهة نظره، إذ ليس في صريح عبارة العـــارابيّ نلـــك المفهوم.

⁽۱) از کی تیزیب میبودشم الشمر ادام من ۲۶۰

⁽٢) عبد القاهر المهرجاتي الالاتل الإعبار ... من ٢٥

⁽٣) ازکي بيپي مصوده مع اشمراء ـــ ص1٢١٠

بهذا بان أن مسألة اللفظ والمعنى عومات من قبل المعتزلة تبعا لنمقام، فتناولها في علم الكاثم غير دراستها في النحو، وهما غير النظرة الذي حظيا بها في أحضان الأدب، ولكن الأكيد أن العقل طل القيم الحدرس العنامع لجميع هذه بوطأة تختلف شدة ولينا

البعد الصوتي والبعد الصرفي

بميل عبد الواحد وافي إلى نظرية محاكاة أصوات الطبيعة، ويراها أكثر معقوليسة مس غير ها لتماشيها مع الارتقاء (١) وقبله قال ابن جنّي، هو هذا عندي وجه صالح ومدهب متعبل (١) وقد حاعت في حصائصه أبواب مستقلة بهذا للعرض مثل: (الاشتقاق الأكبر، إمساس الألفاظ أشباه المعابي، تلاقي المعابي على اختلاف الأصول والمبابي)، ولم تكن طاهرة عابرة بما هي مطردة. الأمر الذي كان له أثر في تردد أبن جني بين التوقيف والمواضعة في أصل اللعة. وليس من النافع تبني موقف وصفي من هذه الوجهات كالدي قبل عن هذه النظرية من هأنه تقف بالفكر الإنساني عند حدود حصائر الحيوانات.»(١) شهذه لا نحو أن تكون معافضة أدبية وصفية. لأن أصحاب نظرية المحاكة لم يقولوا بأن المحكاة هي المرحلة النهائية فسي نشأة اللغة ومعوها.

فكيف يصبح أن يقال: إنها تقف دالفكر الإنساسي...؟ وبعيدا هذ الجدل ما موقفهم مسر الطراد هذه الظاهرة الو أعتقد (جارماً) أن وراء هذا الرفص فراز من القول بالتوقيف. وهذا شأن المواقف المبيئة التي توجه الدراسة بل وتحول دونها. وإلا فلا مضع من أن تكون هذه مرحلة متقدمة من مراحل نمو اللعة والعكر المرتقي من الحسي إلى المجرد، ومن التعميم إلى التخصيص. وبهمذا الآن عرص بعص المظاهر باقتضاف لأني سأفصل القول فيها عدد الحديث عن مستويات الدلالة.

صيلة الحركة بالمعنى

إن إبدال حركة حرف كاف لإحداث تغيير في المعنى لا يقلب جو دره، ولكن يحدث فرقا بين اللعظين في ملله صلة بالمعنى،

 ⁽٣) محمد برعمامة علم الدلالة بين التراث وعلم اللغة الحديث ــ عن ١٦٠



⁽١) على عبد الواحد والذي، تشأة اللعة ــــ صرراءً

⁽٢) ابن جلى الخصائص _ (٧)



المستويان: الصوتي والصري

في البدء تحسن الإشارة إلى أن المستوبين يجمعهم نسب فريب واتصال شديد من حيث أن كليهما يهدف إحداث التغيير على بعبة الكلمة حسيما تحتمله من وجود. (١) ومن هنا ارتأيت الجمع بينهما محاولا التدرج من المستوى الصوتي إلى المستوى الصرفي، وأو أن فككهم واستقلال أحدهما عن الآخر مما يتعسر، إذ النظر في أصل المادة اللفظية وريادتها وتقبلها أمر صرفي لكن ذلك ملابس دائما الصورة السمعية (الصوت).

ورغم أنني أحاول أن أكشف على جهود رجال الاعتزال دول تمييز إلا أنني أجد نفسي مضطرا للتوقف طويلا عند عمل ابن جني في هذا المجال، إذ ما جاء عند غيره يعد مجدرد لمحات لا تتعدى الوصفية في أعلب الأحوال، ويعترف له بعض الباحثين «بأنه حدز علمي شرف السبق إلى مثل هذا التحليل متقدما بذلك حميع علماء اللغة المحدثين» (1)

(١) المستوى الصوئي:

والمقصود به ما ينجم من تغيرات دلالية تابعة للتغيرات الطارئة على الصوت

«phoneme». سرواء تعلق دلك بالقوديم القطعمي segmental أو بالقوقطعي suprasegmental ويحص الأول الصواحت والصوائت، أما الثاني فيتعلق بالنبر والأنغمام والقواصل. (*)

ـ الفونيم القطعى:

أد إبدال الصوائت: أن تغاير الحركات على الصامت يعصي إلى التغاير في دلالة اللعظ نسبيا، أي من جهة النوعية، فكلمة الدل« بضم الدال» يوصف مها الإنسان أم الذل «بكسر الذال» فوصف ثلدابة لأن ذل الإنسان أشد وطأة من حيث أنه لا يشاؤه، و لا يرصاه، فحتاروا له الضم لأنه أقوى، واختاروا الحركة الأخف حيث الذل أخف وقعا. (3)



⁽١) درعيد العريق عنين: مدخل إلى علم الصرف ... ص1

⁽٢) محت يوصامة: علم الدلالة بين التراث وعلم اللغة العديث ... سر١٥٠

 $t \cdot t \cdot P = AL \ Khuti(MA)$ a dictronnary of theoritical unguistics (t)

⁽١) الترسيشوري: اللفتق في عربها العديث _ ١٥/٢

وإذا كان هذا التعليل بعسيا، فإن الزمخشري يقترح تعسيراً آخر مفاده أن احتلاف الحركتين على المحل الواحد قد يرد للتعريق بين جنسين، مثال ذلك قوله «القبطية ثياب بيص من كتان تتسج بمصر بسبت إلى القبط(بالضم) فرقا بين الثياب والأناسى، والجمع القباطى»(١)

ويقدم أبن جبي في بأب الإدغام الأصغر تعليلا صونها محضا لتبدل الصوائت، ومن ذلك تقريب الصوت من الصوت مع حروف الحلق نحو: شعير ويعير ورغيف (١)، وعلية هذا الإبدال هي الاستثقال الداجم عن الانتقال من العتج إلى الكسر مع فخامة الحروف الحلقية، فجر ما قبلها يؤدي إلى الحقة.

ب حدلالة الصوامت: ينفرد ابن جني بقوله إن في الصامت الذي هو جزء من اللفظ شبه بجزء من المعدلول ذاته، ويميل هذا الاعتقاد ذروة ما بلغه ابن جبي في إثبات السنبه بسين الصوامت والأحداث، فهو يرى مثلا أن كلمة «محنث» كل بكل مكل حزء منها على جهزء من الحدث، فالباء لخلظها تثبه بصوتها خفقة الكف على الأرض، والحاء لصحلها تثبه محالب الأسد ويراثن الذئب إدا عارت في الأرض والثاء للنعث والبث للتراب أ، ومثال آخير شهد الحبل، فالشين بما فيها من النفشي تثبه بالصوت أول الجداب الحبل قبل استحكام العقد، شم يلوه إحكام الشد والجذب وتأريب العقد، فيعبر عنه بالدال الذي هي أقوى من الشين، الاسيما وهي مدغمة، فهو أقوى تصنعتها فو أدل على المعنى الذي أريد بها(ء).

و يلي هذه الرئبة قوله بأن تقارب كلمتين في حرف أو حرفين أو ثلائسة يعنسي تقسارب الدلالة أينما كان موقع ذلك الحرف التقارب فيه أولا أو وسطا أو آحر.

* التقارب في حرف واحد:

الميل.

- علم - علب (١) (م.ب) نقارب في الله ومعاه: الشق

⁽١) ابن جتي: القصالص ــ ١٤٢/٣ ــ ابن جلي. المطلب ــ ١٨/٢

⁽۲) المصخراتسة ــ117/۲

⁽٣) المستراشية بـ ١٩٢٧

^{121/}F . Ibanic (6)



مقاربة حرفين تحرفين^(۱):

مقاربة ثلاثة أحرف لثلاثة (١)

عدد هذا الحد يتوقف المستوى الصوتي في شكله البسيط لنراه شكلاً مركباً وأكثر تعنيدا وتعني به «الاشتقاق» وقبل أن نفصل القول في الاشتقاق الأكبر نشير إلى اشتقاق من سوع خاص يصدق على حروف تجمعها خصائص صونية مشتركة إذ يكفي اجتماع حرفين منها لتؤدي دلالة ولحدة بجميع تقلبات الكلمة المكونة من هذين الحرفين المتشابهين بالإضافة إلى حرف آحر حارج المجموعة، فاردحام الدال والذه والطاء والراء واللام والنون إذ مازجتهن الفاء على النقديم والتأخير فأكثر أحوالها ومجموع معانيها أنها للوهن والضعف وبحوهما. (٢) ويعملية حسانية بسيطة بحصل على ٥٠ (تسعين) كلمة لها معنى الضعف والوهن. هذا بعض النظر عن تقلباتها الصرفية وإلحاقه بحرف الريادة، والعملية كما يلى:

وقد قدم ابن جني من جملتها أربعاً وعشرين لفظ على وجه التمثيل منها: الدالف: السشيخ الضعيف، والطنف: لما أشرف خارجا عن البناء وهو إلى السضعف، والسنف: المسريص والطرف: الأنه ليس فيه قوة الوسط، ولذلك قال الله تعالى: ﴿ وَأَو لَم يَرُوا أَنِا نَاتِي الأَرْضِ نَقَصُهَا مِنْ أَطْرَافَهَا ﴾ وقال الطائي الكبير؛

كانست همي الوسمط الممتسوع ما حولها الخيل حتى أصبحت

و منه الفرد: لأن المنفرد عرضة للهلاك، ومنها الفرات: الماء العنب لأنه ينال منه، و

⁽١) المستراشية _ ١٥٠٤١٤٩/٢

⁽Y) المستراتسة _177/r

⁽T) المصدر تنسه . ۱۱۲/۲۲۲/۳



وعلى الأدنين حلو كالعسال

معر مسر علسي أعدائسه

و كذلك الفتور؛ أي الضعف، والرفت: الكسر.....الخ.(١)

وفكرة تشابه الدلالات انتفابه الحروف، ومثنابه الصامت للحنث يتعرض لها الزمخــشري في فائقه بشكل بارز، لكن يكتفــي بالوصــف دون تحليــل. فالعــشنق والعــشنط أخــوان بمعنى الطويل(١) و كذلك تلعثم تلعدم(١)، وحذ وحثا، والقاحة والباحة والــساحة لخــوات(١)، ومثلها البرى والثرى(١).

أما الجاحظ فيثنير إلى أثر الشبه بين الصامت والحدث حين يرى أن الحن هو صعفة الجن فهذا مؤداه ـــ وإن لم يحلله ــ أن ضعف الحاء في مقابل الجيم هو الذي سوغ هذا العهم(١). ج) الاشتقاق الأكبر والدلالة المركزية:

يعود الفضل في استقراء هذا الاشتقاق وتسميته بـــ« لأكدر» إلى ابن جنى الذي يستصرح بذنك مع اعترافه لشيخه أبي على بالاستعانة به، والإحلاد إليه يقول: «أنم كان يعتاده علمه الضرورة ويستروح إليه، ويتعلل به، وإلما هذا التقليب لذا نحن»(١)

و حدّه أن تأخد أصلا من الأصول الثلاثية فتعقد عليه وعلى تقالبيه السبّة معنسى و حداً تجتمع التراكيب السبّة وما يتصرف من كل و بعد منها عليه. (^)

و مثال ذلك الأصل(ج ب ر) فهو يدل بجميع تقليباته على القوة والشدة ومنه جبر العظم إذا قويته والجبر الملك لقوته وتقويته لغيره، وكذلك المجر: لمن جرسته الأمور ونجنته، ومنه الجراب لحفظه ما يوضع فيه، والحفط سنب القوة.

(T)

⁽١) الزمنشري. القائل في غريب الحديث ٢٠/٠٥ و٢٤٢ ٢٠٠٠.

⁽٢) الرستشري: الفلق في عربيد المحيث ــ ١٣/٥٥٠ (٢)

⁽٣) الرستشري: الفائق في غريب الحدوث - ١٠/٥٠ و ٢٤٢ و ٢٢٤

⁽٤) السحر السه ــ (١٠١/

⁽a) الجاحظ: الحيوان _ 1/117

⁽٦) ابن جلي: القصائص - ١٣٣/٢

[&]quot;1/" ... Then to The (Y)

^{187:180/}Y _ House, 180: (A)

&---

و منه الأبجر والدجرة وهي القوي السرة، وعليه قوله صلى الله عليه وسلم: «إلى الله أشكو عجري وبجري» أي همومي وأحراني، والعجرة كل عقدة في الجسد، فإذا كانت على البيطن والسرة فهي البجرة، ومنه البرح لقوته في نفسه وما يليه، وكذلك البرج: لنقاء بياض العين وصفاء سوادها ومنه الترجيب أي التعظيم ولذلك سمي الشهر «رجب» لتعظيمهم إياء عن القتال فيه وما يسند النخلة ويقيمها يسمى «الرجبة»، والراجبة أحد فصوص الأصابع لأنها مقوية لها ومنها الرباجي وهو الرجل يقضر بأكثر مما يفعل.

قال الشاعر:

وتثقاه رباجيًا فخورا (١)

ويحتم صاحب الخصائص هذا الباب بتحفظ صريح العبارة يقول هيه: «و اعلم أنا لا ندعي أن هذا مستمر في جميع اللغة «كما لا داعي بلاشتقاق «لأصغر أنه في جميع اللغة «^(۲) ومع هذا نجد إيراهيم أنيس بدهب إلى ما يوهم الإطلاق، حيث برى هؤلاء الاشتقاقيين (ابن فارس وابن جني وأضر بهم) تأثروا بالعمل الطلي في العبن مع أن تقسيمات الخليل كانت صورية فقط، ويعقب على كل دائ بإبكاره لوجود الصلة الطبيعية بين اللفظ والمعنى محتجا سأن الكلمات لا تعبو أن تكون رمورا شأبها شأن الرمور غير الصوئية الأحسرى كالإشارات، إضافة إلى أن جهاز النطق يصطلع بالنطق كعمل ثانوي، أما عمليه الأصلى فهدو الباح والمضدة والتنفس. (٢)

وهذه في نظري اعتراضات غير مقنعة، فإشارات المرور مثلا وضعت بعد تصور موضوعي ربط فيه الدال و المعلول، ولا يعقل أن توضع بعقوية معانجة مغطة لأن مثل هدا الموضع يعني تعدد العهوم بهذه الإشارات، إد ليس أحدها أولى من غيره من حيث أنها جميعا حالية من الصلة الموضوعية. فاللول الأحمر لا يصلح أن يكون رمرا للنماء والحصب مثلل ما هو الحال مع اللون الأخضر، وهذه الدلالة منتزعة من تجارب الحياة، فخلصرة النبات



^{184/4 -} Heart James (1)

⁽٢) د.ايراهيم أنوب ــ لالة الأللظ _ ص:٢٢وص:٢٢

 ⁽T) الرحكسري، الفائق في الريب الحديث _ 11/4 م

تعنى حياته وقابليته للنمو، أما الحمرة فدلالة الحطر لما فيها من صفة الدم والنسار المنسذرة بالخراب والعناء ،

والواضح أن مسألة نشأة اللغة هي النيس الذي بلغ تأثيره إلى حد إيكار هذه المسائل، إذ التصليم بها يعادل، أو يحث على القول بتوقيفية اللعة، وهو ما يأباه الكاتب و لا يسلم به.

ولم يكن ابن جني للمحتزلي الوحيد الذي أشار إلى هذه المحورية الدلالية، فالزمخشري يرى أن الحمد و المدح أخوان، كما يقول بأن نثا وثدن ودثن بمعنى والحد هو الركود والثبات بقال. نثنت الكمأة وننطت إد نبئت والثبات من باب واحد، وثنن الرجل إذا كثر لحمه، ههـــو شدن أي قليل الحركة، دثن الطائر في الشجرة بدا عشش فيها وأقام.(١) والزمخشري يــذهب إلى أبعد من ذلك عند حديثه عن الفعل هدنز » الوارد في الخبز : هلو لا بنو إسرائيل ما خنسر الطعم وأنتن اللحم كانوا ير معون طعام يومهم لعدهم»، يقول: «خنسر قلسب خسزن إذا أروح وتغير، و هو من الخرر بمعنى الإنخار و لأنه سبب تغيره، ألا ترى في قول طرفة:

> إيما يخبزن لجبم السخفر ثم لا بخزر فينا بحسا

ويحتمل أن يكونا أصلين، ومنه الحنزوانه، وهي الكبر الأنها تعيس عسن السعت الصالح».(٢) ومثل هذا إن أطرد كان من أعجب أسرار العربية وبطامها البديم، كان مدعاة إلى زعادة النظر في قضاب نطرية لغوية هامة مثل نشأة اللعة وعلاكة اللفط بالمعلى.

ولا يقبل بين جنى أن تكون هذه الطاهرة عارضة عابرة، إنما يجعلها في اللعة عســة ومنقشية سارية من عير قول بالاندق أو الصدفة لأن الحكمة الإلهية هي التي اقتصت.

ذلك، وإذا نحن عجز ما عن تطبيقها فعليا فإما لعجزها وجهلنا للعة، وإما لأن بعص اللعة لم يصل إليها، ويتكئ على قول سيبويه: «لأن الأول وصل إليه علم لم يصل إلى الأحر»

و يدعم هذه القناعة بالاستدلال بتسمية العرب للأشياء بأصواتها مثل : الخازيار وهو الدباب «لصوته» و النظ و الخاتفاق (صوت الغرج) والواق للصود لصوته وغاق للغراب، والشيب صوت مشافر الإبل، والهيقم (صوت اصطراب البحسر) كم أن العسر ب تتتسادي

 ⁽۲) این جی: القصائص - ۲/۱۵ (۱ ۱۲۵)



FT5/1 ... 4min James (1)

بالأصوات فيقولون: حجيت وعاعيت وهاهيت إذا قلت: حاء وعاء وهاء ، وكذا تسميتهم الحوقلة والسملة والهيللة.(١)

و إن كان ابن جبي بحكم تمرسه باللغة وجودة اطلاعه عليها ومعرفته بها يجزم يقيا بأن هذا النظام يسري فيها جميعا حتى الجزء الدي لم يصلنا، والجزء الذي وصلنا ولحم تحسسن التطبيق عليه، فإن تلك فناعته التي رسختها هيه هذه اللغة العسحرة بمروبتها وطواعينها وانساقها، وتلك أيضا منهجيته العقلية الصارمة في البحث ، لكن الأمر يختلف بالسبة لغيره لاسيما المحدثين ، إذ يرون هذا التقدير مردودا لأن قيمة المز اللعوي (الكلمة) الدلالية عرفية بالنقاق اجتماعي متتابع ، ولا نستطيع أن ننسب قدرة دالة إلى كل حرف يؤلف هذه الكلمة. بلك أن العبقرية العربية تجلت في النضيج الأجدي هي أو غاريست، إد غدت الحسروف الأصوات) التسعة و العثرون أدوات محردة ندحل في تركيست صرفية كثيرة، ومنذ القرن الثاني امتقر هذا النهج اللعوي. (١)

و هكدا يجد الباحث نفسه مجبر على إعادة البطر في قصة الشأة ، والنشأة تمثل فلسسفة اللغة لا ريب في ذلك ، لكن ما الذي بحول بين أن تكون اللغة و صعية والبنى اللفظية تعكس صونيا تلك الدلالات العرفية؟

إن الذين يرفضون هذه الاقتراحات التي يدعمها التطبيق باطراد مخطئو من حيست يعتقدون أن الوضع بالبسه الارتجال، وأن القول بوجود نظام نقبق على هذا البحو يسلمهم كارهين _ إلى القول بتوقيف اللغة حتى كأن الوضع والنظام الا يستقيس، والعجيسب أنهسم يسلمون بوجود الاتساق والنظام في كثير من العلوم كالبحو والعروض محتجين بالسليقة وصعفها لدى الأوائل، فما بالهم الا يقولون مثل ذلك ههنا؟..

و الذي استعربه من صاحب الخصائص أن يعقد بابا في تلاقي المعاني علمي اخستلاف الأصول والمبادي، ويمثل لذلك بالخلق والخلق ودلالتهما الملازمة، وكذلك ما جاء على ورن فعيلة مثل الطبيعة والنحية والغريزة والنقيبة والضربية والنحيزة والسجية، فهذه البني علمي



⁽۱) ابن جنی: القصائص _ ۱۹۶/۱ با ۱۹۶

⁽٢) دغاير الداية طم الدالالة العربي ... سر٢٢

اختلافها، تؤدي دلالة واحدة هي الصفة الملازمة لصاحبها والثابتة (١). فكيف يوفق ابن جسي إدا دين مقالته هذه، وقوله أن المبني لها شبه قريب بالمعنى، بل يدهب إلى أن السعامت الواحد يستقل بالدلالة على جراء من المعنى العام؟

والظاهر أن الجمع بين القولين متعدر، لاسيما وأن ابن جبي ألح على أن المسشابهة بين المبنى والمعنى مطردة في اللسان العربي كله، وإن كان هناك إمكان للتوفيق فإنه للم يستكر مسوشه، ويبقي هذا تناقصا بنفي مصداقية القولين معا إن لم يقم قول ثالث ينهص كالقيد أو الاستثناء.

وأعنقد أن هذا من تسامح الل حدي، إذ يقبل بالترانف استعمالاً لوجود النقارب لا التطابق لأن المقصود هو المعنى.

إذ المعاني أشرف من الألفاظ، لذلك سامحت العرب بعوسه في العبارة عسها^(۲)، وإذا جاز أن يكون في أصول هذه اللعة المقررة احتلاف اللعظين والمعلى واحد كان احتلاف المباعي غير مؤثر إلى تحقق المقصود وهو المعلى^(۲)، وهذا إلى كال شاهدا على واقعية ابن جدي فلي اعترافه بتقارب دلالات المباعي على احتلافها فإن الملهج الاعترافي يعترض فيه اللصرامة العقلية والعلمية التي توجب أن لا يكول للعظ الوحد إلا معلى واحد والعكس يصنح.

ابن جلی الخصائص ۲/۶ ۱

^{217/4 ... (}Y) ... (Y)

^{274/9} Audi James (T)

ثنانية اللفظ والمعنى

فهرس المصادر والبراجع

- ١ إبراهيم أنيس
- * دلالة الألفاظ : مكتبة الأنجلومصرية ط٢. ١٩٧٢
 - ٧ اين جلى (أبو القلح عثمان ابن جلى)
- * الخصائص : تحقيق الأستاذ محمد على النجار _ دار الكتاب العلمي _ القاهرة _ ط٢. ١٩٥٢
 - * المحتسب: تحقيق على النجدي وجماعة المجلس الأعلى للشؤون الدينية. ١٣٨٦هـ
 - ٣ ــ الجاحظ(أبوعثمان عمري بن يحر)
 - * العيان والتبيين : مكتبة الخانجي الفاهرة ط٣. ١٩٦٨
 - * الحيوان : دار الكتاب العربي بيروت/أسان ١٩٦٩.
 - * رسالة البرصال والعرجان: تحقيق د. محمد مرسى الخولى
 - مؤسسة الرسالة للطباعة والشر القاهرة ص١٩٨١ .
 - ٤ ــ زگئ تجيب محمود
 - * مع الشعر اء : دار الشروق ﴿ بيروب /لبدان ﴿ عَلَا مِ ١٩٨٢
 - الزمخشري(أبوالقاسم جر الله مصود بن عمر)
 - * الفائق في غريب الحديث: تحقيق محمد أبي القصل إبراهيم وعلى البجاوي
 - دار المعرفة بيروت/لبدال _ ط٢
 - الشريف المرتضى(على بن الحسين الموسوي العلوي)
 - * أمالي المرتضى : دار الكتاب العربي ١٩٩٧
 - ٧ ــ عبد العزيز عنيق
 - * مدخل إلى علم الصرف : دار البيضة العربية للطباعة والنشر ... ١٩٧١
 - ٨ _ عبد القاهر الجرجاني
 - * دلائل الإعجاز في علم المعاني : تحقيق السيد محمد رشيد رضا
 - دار المعرفة بيروت/لبنان ١٩٨١
 - ٩ _ على عبد الواحد وافي
 - * نشأة اللغة : مكتبة غريب مطبعة العالم العربي _ القاهرة ١٩٧١.





- ١٠ ــ فايز الداية
- * علم الدلالة العربي : ديوان المطبوعات الجنمعية الجرائر ... ط.١ ١٩٨٨
 - ١١ ــ القاضي عبد الجبار الهمذائي
 - * شرح الأصول الخمسة : موقم للنشر ــ الجزائر ١٩٩٠
 - متشابه القرآن : تحقيق عدنان محمد زرزور _ دار التراث _ القاهرة
 - ١٢ ــ محدد بوعينمة
- * علم الدلالة بين النراث وعلم اللعة الحديث(رسالة دكتوراه) _ جامعة قسطية . ١٩٩٥
 - ١٣ ـ محمود أحمد كامل
 - * مفهوم العدل في تفسير المعتزلة القرآن الكريم
 - دار النهصمة العربية للطباعة والنشر بيروت/لبدان. ١٩٨٣
 - 15 المهدى فضل الله
 - * مدحل إلى علم المنطق : دار الطليعة بيروت/بنان طه .أكتوبر ١٩٩٠

المراجع الأحضية

- Pierre Aubenque, \
- Paris Le problème de l'être chez Aristote Yedition. P.U.F
 - EL Khuli (M.A), -- *
- A dictionary of theoretical linguistics. Librairie du Liban / Beirut first édition.

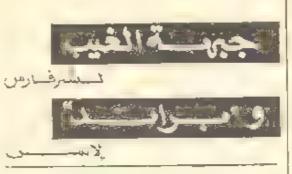






العجلة: العدد يهم 111 تعدريس عدد:

دراســة مقــادنة ســجت مسـحيت



سلم لدين مجدغيسي هندل

ع : بد ح الاساد سبر دارس بانطائع و رااد ی سب کی شعره کما خرص بست کل ر دی د د د د د دست مع دیک الی . در د د ی صدر المسی د در اینا بالک فی تقدیمه اسر حیثه هده بقوله .

((الدبيا حقل النضال ، النضال اضطرام جوه اصطراب ، فالسرح اللي لا يخفق فيه نغسسال الإبطال فعلا وقولا ، ابها هو مسرح كاذب ، فاتر ، اذا اعطى لا يفتى)) .

و بقولم تمله في سوء به فقسد ليه في فوله ه سفر في المبرحلة الموافقياء وسيحتسبانها وهدفها ويرمري و بمجلها بدلك مجبها من الإلاب الومري في حنورته الناضحة ...

والسرحية بحو من أي تحديد عرمان والكاب ا سهى الحيل الد هو العامه والسعم الاحتبر دوية والحديث مهوم كذلك حول سطوره صعود متحبي معردتي عوالجس الموسود أن المسالمقود في لهلي القمة ، وقد بنا منه عسب النص قدسي ورعه سيء محسب ((من أكل منه وهو بد ظهر بالهماة الايفية) ، ويتطبع إلى هسله المستامرة ۱ جبهستهٔ نعیت د تابیستهٔ السرحیتین النتین انفهستا المرحوم نشر فسارس د الاولی عبرانیس ۱۱ ماری العلوس ۳

رحبرت صعبيات الاولى عام ١٩٢٨ ، والسرحية ثمية صهرت عم ١٩٦١ ، والاولى في حورها الرمزى ترحى بيل الوجود الساطقي حين يترفيع عن محرى المالوف في الملاقات الحسية الرتية الميسمو في منهاة انتجب المادى المالوف في ويحقق به المرد ذاته عن طريق المكر يعسبود الارادة في عروجها الى ما قوق المادة واوشابها التي تجلب الناس الى الادنى ، ولا شلك أن ثم صلة بين سوع حدو المسبد من تلك أسر حده والسرحية الاحرى التي تقمر عليها هذا المقال .

في لا جنه الا وتقلح لمرجلت دها استمیدا هادی دار در حل معه داویکی للعبادة دعلي أيدانه بالمامرة بالمرجس البخياف الموت المترجية ، وتقيل اربيه الاعتراس قدا في مشروعه بالمعامرة، وهي متعلقه له ارتحالا مسحاب لرحاواتها) ولا لعبقها ، أنه سبب أهلا لحبه . وعقب ذلك يتتفني الصبيع عاسدين الملاحول ا سعدمهم الأستاري ، ومع العلاجين القوال (المشي) وكلهم أعجاب وحشية تجاه العائية ، وتعملم أن البوم يوم غياد ، حيث تحف القيرود ، لتنطق الرعالب الحبيسة اللاقة وألفاقا ا ولهوا ومسرة ا وتحلا من الرهمة التي فرصتها نبود العام وقوانين الحياة الرئيسة. والامام ومو هذه القيولا والقوائين. عير حد. الاهماء ل يوعد و في منزاف حثى و ما حرد الدامان المحملع المراه الليء من الدامان الوجهد لا رسلة الما المحمد عن الوجهد - می به ولا و و بر مد دیا انجاح جمع حيار الإرابات الأن التي تحديثة بيا فدا الاعتب لماء التراجد علية راجب القيام لهسيا س قومه ؛ بألماط سلوكهم المجاعه ؛ وعالى راسهم الإمام ، وهو مصطلام بهم حمد . ال المام ولكن على درحات مهاولة الهو سار النبيات تبهده هادی ، منی الرهم س قصور عربه ا دونه ، واقراله تشر قما عام سا درا عل الله ال لكنها لأ بيس شريعية ،

اما موطعه من الامام فمسوقف المحور المسامر امام من يمثل القبود ؛ فبود الجبروت والقمسسر ؛ سواد للغوادي ؛ أم للشريفة .

والعلاحون صدى صنيل للاجام ، لاته راعى حلق الدهماء ، ومسيطر عليها ، ويحرص الامام على ان يصبب الناساس في قالب واحد ، قالب المحدوع والتقليف .

ومي المسرحية أنه كان قد سيق الأفدا الله المسعود لتأول من بيات العدلة شخصتان الرحم أحدهما كسنحا الواقد العلى الذلك الهما صعد طلبا لمسعمها الحاصة المقسسية القاعد المواكر

احفافهما بن بشبط عربمة « بدا » ، لان له شباتا آخر .

ولا يحد الجميع الأنا صاغينية لتصحهم فلاا بالعدول عن الصعود . فيهديد الأمام كرحياوات ربية 4 كلها كيوت على « عزمة الأميم » .

و شراه ۱ مدا ۳ حیسته ۱ هنا ۱ به دواع رقیق ۶ رسد آن بلمی کل یوم تحجیر سام الفوم منه آنه ۲ د آن حیا .



وفي العصل الثالث ـ المرحلة الثالثة ما تسعقر الا هما الا ستيحة المعسياموا الدورة الصراة المصراة التعلم الدورة الدورة المحراة الدورة المحراة الدورة المحراة الدورة المحراة الدورة المحراة المحر

.

من الفسل من عود الدال عد سامه سبه من والما عدد سامه من والما عدد من المدال والما عدد من المدال والما عدد من الدال عدد من الدال على در ل عدد من الدال في در الما من الدال في در الما المدال الم

سحب بصلابه عرمه ، أن لا رُنسية ٥ قهمت الآن عايمه " لقد ثار على خور عزيمة الشعب،ورسالمه تربية الارادة بدى الاحرين 4 وهذا طريق السمو بالبشرية المنكبية على الارض ، وما الموت الأأمر عارض؛ لاهوان فيه ؛ مالم يكن موتا تحت لير الطلم ار الحشع ، والحياة بدون مسعود هي الوث ، ومن تم بدرك * رينة * أنه كان يحبها حين قسا عليها والكرها ، قلد كالك قلموته عليها بوها ص العب ، حب تقريبها الى سمواته باحلاصها لذات نصمها . وهو تغس المبدأ الذي ثار په مين قومه . فهم جميف ليسنوه أهلا للعب ما داموا عبيات شرعة أجبروت والقهر ء ضماف الازادة ، يقبلون الظمم دسم القابر والاستسلام للمصير ، على حين هم الحالقون للصائرهم أن أرادوا ، فهم آدن صابعو ليودهم ، وهذا من حنقه عليهم وتدبيعه نهسم ، بلا لمان كون فدود چيا، فيندأ مقاعرة وحبيبة التعلرة ؛ ليربي بهذا الدرس ارادتهم .

وفي العصل الاخبر - المرجنة الحامسة - راء وقد سقط ميتا من أعلى الجبل ، لقد أسرف عبي بعسه في القسوة ؛ فاتهرم 6 وحسبة أنه ثم تحد ابي الارقى كميرة ، ولائت مقامرته بمثاله تسحف عوائم الشعب الخائرة ، ولكنه احطا طريق العسد في معامرته اذ اعوزته ٥ الحسة ١١ ٥ اي رقيم والاحبيال ، فعيل في مسم حي المساور سے س صنعتها ، ویکله دیار ہا دامہ تعریق المریم کی سبق عربی او یہ م وعین بردہ وغو طری تحدید است ہے۔ الهائلة على الأوحان ولك له ف جعه ، بيحفو في طبراق حدرا حرال او هيه عرب أن في هني الأربية الدو وفيم المنعور بلاع الطموح فقاد صبح تومه بنصرون الي الاعسى وتحديون في العابية دون حوف ، وهذا نصر ، وهو الطريق للأفلات من الحسسال 4 وللتحرير من اسطورة الزمن ؛ كما يعبد عن دلك تلميذه هادى ؛ ئم القرال .

به فی صوء عدا التحميس لمربع سه اس بوق مدیرها بوق فی المرجه فی محمولات فی معمولات فی محمولات و محمولات فی محمولات المحمولات فی محمولات المحمولات ا



اسی

بادر ای در با ۷۰۰ می رجعه می عمل
 الای پیهر ۱ غنی اتواع ۱۳لام ۱ کی پچمل الانطال
 تنجه الی الاعلی ، وهذا طریق التصحیة ، وهدان الطریعان نصر عیهما العول:

(السماء سيتهوى الخلق بدا ، وتاره تفويهم ، .
 الا من سبلت المقحه)) ،

معومه الاراده في الشعب هي التي يثور عليها بدا مدرجه اياها بالمحلق الوعلي الذي يؤمن يه مكرد وعلدا . حين لوحلله عدم مكن حملق الدعماء .

((انتم ۽ وطي عليكم ۽ منبطحين هنا ۽ پهنھساد ا اردافكم سنيم يحبو (في انفجاد) ابن الاعصاد ؟ » ويجب الامام :

» ((هنا السهل يكسنا)) »

غيرد فدا :

((يا له من شاهد على بلاهه السهولة ! » «

والتعارض بين علين التوهين من الحلق هـو فعامة المرحية ؛ وهو معبد قيم الشخصيات

ئیها ، وتبکرر صوره علی لبان شخصیاتهما اعجباده

ومد بد المسرحية عقد بويف على الماية من هذه المديوة ؛ فهي معامرة هدفها تونية الشعب ؛ وثمتها التصحية ، فحين يقول هادي ما تلميسة مدا ما :

« لكن الموت يرضدني في شباله هذه المقامرة » تحت الاستاذ :

> (ا حسبك أن تكون سلكت في الطريق » • لم يدكره بمشتة المامرة :

ان تهجر الخيمة بعيسة ال علقات الصحراء في فؤادك ؛ ذلك عود من مطرح سحيق»

((مه ارائی ۱ کما کنت ۱ اختسسیم لجرکاب الناس ۱ ارضی بها چاریه علی نیبی هو هو ۱ یوما یعد بوم مه حیرتی ۱ استادی : الذا تالیت القشور من جدید ۲ () ه

فيحسب تدا

۱۱ اثت بقضسها ولم تعقد فطره دم » -

وانتعمه العمولية في المستقبلة المستقبلة مسروة شعوية لهده المعمرة المستقبلة المستقبلة

((ذلك المعبل المحبولية السل من لحى مشعوذ بن (تتعرس في الامام) مستقلت الاعبيهم مسارح المعدق ، (الى اللمع) ركتتم الى الحبسيل ، مشدونه الى رفائكم باللغار رباها صبر اقرام ال ،

و عى هبدا القول نبي ملى ثورته المبيعة في ... چه الامام ولفيه - ويرى أن الابهة : الايسبغون النبهم الاعلى من بهجو البهم فيطاردهم " كر الارادة المسعة " لذى الدهماء والطعام من سواد الشعب ، وعبده أن البريعة قب بعدت الرهبا ، بهو يرمى الامام بأنه ((سبحان شريعة قد تقلص نهو يرمى الامام بأنه ((سبحان شريعة قد تقلص نظلها)) ، وحين برميه الامام بانه علمد ، ويساله ، نالى من تحرى وكمانا ورقمات ابديسا ورمرمات النبسا ورمرمات النبسا ورمرمات

(4 الى العالية ع حبب الله غير موجود ١١ ، وه، السخر به عمى كلامة مستع ساوطات سوليب كسره ع ولكن بعضة في الثورة عنى العصباء غير صوفية بل ذات مفرى اجتماعى أولا ، عمو بأبر على شريعة الصروات والقهر الصماعي أبدى يطعى

على ستوف الطموح > ويحمسن على الأدمان > ويعمسن على الأدمان >

وفي خيال فدا أن اسطورة عشب الحند أساد دلت الحياة - فحيف والحي حوده الإستار في لحظات الايتنازعها في الغوراح وتفه الإحزال » ولا دواء سوى بعضاء على هدد لأحضورد - وقصع مرها ، كيلا تتحكم في الغوس ، أو يتحكم بهسال لمستشول ، فها هو دا تحاطب الفاسة

(۱ م، هنالك في العلياء عرفت كيف القصين المتنع ؛ فظلت الوحين به ، من وراء ضياب ، حي شل عبيدك ؛ ها هنا ، مطروحي العاجاء لا برحم ، ، أما في قدري (لبوم أن أحرد المسع من صلفه فافضحه في ساحة الواقع)) .

وراضح أن المالية يمر 6 وان مر الحلود لبيا
رمز كذلك 6 واوضح من ذلك أن لا قدا أا عدم
بالرهما الاسطوري في لعوس الشعب 6 كما يقهم
لعمه من امرهما 6 وقد آبي ال يعضي على هسيدا
المهوم المشاوم الذي صب الشعب في قوالب
لاحكام والمنان 6 السائدة ما أما هو فيتمعه
الاحكام والمنان 6 السائدة ما أما هو فيتمعه
يتعلل ميورك ولا سفه م فحيساة
يتعلل ميورك ولا سفه م فحيساة
عد 6 مناه معامرة رعم عرد منه والمناف الموجود الإسلام المناف المناف عرد منه والمناف المناف الم

(. . الحياه عباضه . . هل اسمر شطبها في لوح الإحكام والسنى ؟ هذا هو الجبن ! هل القي بها الى حرج النفس او الى دراله العمل بتصرفان لمتعوالها ؟ يا للخبائه ! الحرج يهرب من العقيسة ؛ الرراله لذاها . . لتنجرر شهامة الرجيل . . أنا الحكم في شحنة الحياة اصرفها الى غاية » .

وتحرص المؤلف على برك عقيده عدا طليله ك كما تجرص على ألا يحدد تلك الساية التي يتحب لك قدا عنها .

وموقف عدا في المسرحية " تجه الماط السلوك الاحرى " بدكرنا في وصوح بمسوقف پرائد في مسرحية الاربية " اجتاز الاحرى " اجتاز الاحرية الشريعة في معتاها الذي يستغله ضماف موت الشيودون " وعن ضرورة تحسيف حيق الشهب نبحانه من الميوعة " في تعمة ديسية أ يذكن به الكنيسة أ وبطام الدين " فيتوهم أجبال اله دامية اصلاح ديني " أو أنه مسوفي مسيحى " بدرد برندة

اا کلا! است خطیب الترهات ، ولا اتحسنت بوصفی واعظا کلسیا ، لا اکاد اعرف ما اذا کنت مسیحیا ، ولکنی اعرف انی رجل ، واعلم ابی اری رئی المین الثلیه التی تاکل نخاع البلد ، ،)) ،

ويعد ذلك بقليل من تقيق القصيبيل الأول من مسرحية و برائد و لأيسان ، يغول برائد أيضا :

ال مع ادافع عن حق ما هو خيالد ، وليست المقيدة والكنيسة ما اربد ان ادعم عملى ، و ولكن من كل اشلاء النعوس ، ومزق العيبكر اللتولة ، ويقد الا عده الردوس والابدى ، سينجس كل ما يتجزا ، حيث يمكن ان يرى الله رجاه (رحل الله) وعمله العطيم ، وحميده ، دم شابا قوبا)) ،

ثم يصحيق د بصوائد ، بأنه مرتبط يهوده المسدودين إلى الارض ، غيريب بينهم ، كله شيمشود في مرن الفاحرة (دليله) . وكذلك مذكر برائد (في نفس القصل) الله مسادر ليشهد حيازه ، فيسأنه لا أجيار » عن هيده الجيازة ، فيتول .

« جنازه احتصار آله المسحية الذي تدعى أنه الهك » .

ومن خلال افراح العرس التي دامب الأثاه أيام. يعسم برائد في وجه الشمب الدى أسلم تفسه للذات الأرض:

ماللتى يعوز الشعب .. عى نظر براله .. هـو الاراده ، وهى سببل الرواء القلم الدى الشعب الطعوح ، كما يقول برائد فى العدسل الدات من المرحية المدكورة الاسبى :

ومن أجل ذنك ؛ يهيب بالشعب هكذا في القصل الى .

«هلم الى اذن ، ايتها الاجسام الثقيلة ، فمن الوديان الفلقة هنا ، راسا الى رابل ، وافسا الى بعدي ، لتحاول مما القيام بالجهد الذي يطهرنا ، ليس من حد وسعل ، فلتكبت الاوهسام ، ولنحى الاراده ، وهي الاسد الفتى ، فليعمل من شسساء السيوف او الفترس ، كل يستطيع ان يظهر بهمته على سواء ، ،)

ونعس الحواظر السابقة هي محور الوقف في مسرحه شر در تر عي استرحمه شر در ل نكون ، و تر عي استاء عدم عدم درم الدوادر مناسره في حديث ددا ، حين بوجه اليه الامام علما السروال :

العلى الخلب ستطلبان الشرائع ؟)) ويتهمه بأن الشرائع . . الا صعفور رست الله تحتقرها ، وترافع وعولتك هياء . . حتى تسميد بنا و الكون ال . مكون مما محيب به عدا

 (١٠٠ الكون ميدول لنا ، لسبت أنداسنا رغية له هيله ، أما رواقه المشخصيون بتراويق العيث فلا يطيش بحيه إلا شاقل الجبيد » .

وكأن الشعب لم يقيم مقصد قدا ، وكان بشن مارس يقصد بدلك توكيد بيسمو بعوة فدا عن مستوى الدمماء ، فتحعل امراه تقسبول لاحرى تعقيا على كلام قدا السابق :

((الحسين أن جسماك تقيل ؟))

ويصحك منه اللعيف ، فلا يبالي فتنا يصحكهم ؛

(لنجعان اليسافيات واللؤال نهسة سسهاة المادب و آؤاؤ علاف رائف ورخرف خسادع المادون المحتشفية في المسلمة بشر نارس . . . لمسلمة لان ضحالوكم قلما يتحرك بهمها (مهاة) لل الاعدل النياحكمة تذهيبها تليق بهن رفع بصرا سرعى ها بنكسر المعلش المحتي الله .



للحظ أن نفس تنافل الأحسام وأرواء العطّش الحمى من الصور التي أوردها أبسن في مسحية [برائد) .

وكما يتبلون الموقعة حول دمن الماليسمة في مسرحية شر فارس ، يسبون الموقعة كذلك حدول دمن المفامرة بالصفود الى كسمته الاعلى ، كسمة الشج في فمة المصل ، وهي المامرة التي بقوم بها دراند ، فينتي حده ،

فعلی الرعم من آن پرائد فی مسرحیة اسین قسیس به یمارس سلطانه نابرم شریعة لم پحددها اسس به عنی افکاره مدسة هلماییه به احتیاعیة فی حوعرها ، ومعری موقعه فیها عوالمسی المعری فی موقعه مسرحیه سر فدرس ، فحیل رسیار العوال باسالیه ، باعد میها موقعه الحاشانی القیق ، بعدت علی به عادی دو لاراده اله صرف

د وفریها رمح رکزه رب چپای ، کی تاو نطکت با بری ۱۱۱ .

ولكن قدا يحب الهاموة -،ويثار من العاليــــة سمقًا للشِقة ، وحلة في تؤلية الإرادة "

(لا ، لا أه، ها هي ذي هه دموع بعبيت ر مهلة في همس) بالحزن هذا الرب ، شبي عليه عجر الحلق عن أدراكه ، أما من أحبد يرحبسل فيمسح الرمح تفاوه فيه ، فينجلي نعاد ؟)) ،

والعار ها على خور العزيمة في التبعيد. وهذا العور ينطلب رحلا ، قردا في حنقسسة ، ليكون القدوة ، ويتضبح هذا الهدف المدي اكثر من ذلك على قول فدا لحبيبته هنا ، وسط خواطر الحب و لحمد ، محدد ها عن المعامرة بعسب العبرة الاحتشين ال تشغلتي الإلمية عنك ؟ هوبي عليك ، لا هواها ، لا الطاطيء لها ، الما اربد أن اروضها » لا هواها ، لا الطاطيء لها ، الما اربد أن اروضها » ولي المساعب وطلب الشاق وليست هذابته إلى ترويص المساعب وطلب الشاق سبيلا لعابة خاصة به ، ولكن الذي يهمه ممه هو الحالب الاحتماعي ، جانب العقب المحيط به :

ا بالله لا شارى من الاند ، سر مطاعه لى يز حم دسمس طلعتك حولى ، انها انت التي رسد سنة الى بابى حين طلقان فى همان سمانا عصا حديثة من براءك ، فيوقد فى رجولنى عديدة عجى ١١ ،

وعلى أبحو ما رأينا من مه ميرجية يشر فارس ۽ ليسد ۾ ' . - - را ، ا لمسرحية كلها ، وعيثا بحب ، ٠٠٠ ، ٠ وحلت السابي مجلد في المحمد المحمد من المحمد مراجع الكرافي بمحل المحمد المراجعة عدى ، ويعترض الوَّلف سلف أن الوعف ميرر من نعلي انقارىء ؛ ومن الحمال القادر على وصل هده الخيواطر يعصها يجعى . فهي ادن الرمزية الطليبة فاحيث تجد الحطرات الشعبوبة الوحبه منطبقاً بقصنه صه المؤلف الى التعميم والمتهمويم . وبيس للديدة في المسرحية ماض من الواقع نفسر له مرابف قد وظمده ، ولا حب ريسيله آلميثاثر تعلق، ولا عمام ﴿ هما ﴿ الرقيق الهماف ﴿ والتحول مدا عروف عن زينة الى وله لا يروى امام هنا . وعلى الرغم من ذلك نجد وراء الحواطر حيوطا بتبحها الؤلف في عالم النطق الحرد ، فبنطق الدا دو مستری خاص له ۴ بصطبدم مع مطبق الشخصيات الاحرى المشتركة معه في بيئته . ومن خلال هذأ الصدام تناقش فضايا عامة نمش في ردوس مجتمع الدا عني اختسلاك مستوياته . ويظهر توع من انتطور في الموقع من ثنايا النقاش و بصراع الفكرى بتجريدي ويظل هذا البطور منعقبا أكثر منه عنيا ،

ربحرص بشر مارس على الا يحدد مهسسالم التسخصيات المشسسة للفيف من شعب فدا فيدكرها وطائعها و وردها بكرات مهرجية والشبعب طائبتان من رحال ونساء ، وسهم الاعمى والتبدي ، ثم القيتاري والتوال ، وفيما عسما با عدى " و رسه كاو الاهباء لايدكر المؤلف اسماء احرى سعام فدا البطل ، وحتى الامام معشسل الدرعة التي الاقلص وجهسا كا يذكره المؤلف الدرة وصعمه لا تسمه ، وللأمام حقة الرجعي في وحه السعاء ، وهنا بعثال الطرف الآخر في بعد المناس عدل المارة الآخر المناسلة المناسلة

واللهماء نتطلع إلى الإعلى ، إلى العالية الرمل ، مى خشوع وترحس ، تود في طموحها أو بغض مستودع سر المالية ، وإكنه تحمل لها الاكرساد والاحلان ، ونقل طمها في السندح ، ولا ترى في تظلمها الا الجانية الحيواني ، فالأعلى ليس بنوى مستودع كادة ، وتعجب الدهماء حين تستمع الى أن فنا سيمام ياكساه السر ، فيجبيح احتفام داهلا ، لا رجل يصعد » إلا وقد وأبنا من قبل كيف بنظر فدا أن دا هذا سعب في سه فه وميوعة بيا رد ، ورعمر فيسوان در الحد الله وميوعة وي الدين ، ورعمر فيسوان در المدر ، ورعمر فيسوان در المدر ، ورعمر فيسوان در المدر ، ماكن من

برا برا به المن المناه المحدد المرام الملاحين المدالة المراحين المدالة المراحين المدالة المراحية المدالة المدالة المراح ولا يوم سواه المدالة المكيل لا يوم ولا يوم سواه المدالة المراس المدالة المدال

وغلبدر رمى بدمى عنه حقين من العبن بوهه الارض من ببقمى اتا اسطبوره الامن

•

عر شیوان من میعثی هو پنیا ولی علمی

بزهه الارص من سقيي من غرامي بمعتهتي امني مضفه التهليم لعني المصلي المحكمة

انا اسمعطررة الزمن تاج وهم من الهممم ضيف روص بلا مممن عمود في ذحى الصمد أنا اسطورة الزمن

و قاربة ٢ الراقصة في الفصل الاول بمثانة الرمز لهذا الحرص الدي ، ورقصه احثاث دع في الشرور الدي ، ورقصه الصحير الدي • حين يطلب منها أن ترقص ٤ تاثلا :

الأ . . وهذا الصعيد شراب الدهاء ، دعي حابة المعنى هوجه المعنى مصورى فاهدفي زفراتنا الدهاء ، وعلى وحه المعنى بصورى فاهدفي برسي ، المعنى المعنى

وعلى الرغم من ذلك تسر م ١٩٠٠ عو ل العلاجين تزعة مستثرة تحو د ١٩٠٠ عمام العدهم على ذكر السمع

(ا امته هذائي ام اثاً الذي عد -

وعهر الثلق لدى القرال بخاصة مى عماراته ومى شيده السابق ، وهذا توع من التحاوي مع ثوره هذا المزممة لتحليص اعلاجي من مدعة ارادتهم ، فهم يحاجة الى رجل ٤ والى مقامرة ، ولن تحدى سعاح ٤ تل لا الم من عفوة .

والكسيح والاعمى بمثابة تحسيم لجائين من حواسه المعص الخبائين من حواسه المعص الخبائين لشعب . فهما مسئائران تمورهما يقطه الباطن ــ على حد تمييسو مدا . والاول منهما رمز لشلل الارادة ، واساس رمو للعملة عن الآحرين . وهذا ما يعبر عنه الامام، يربد أن يشط همة قدا كي يقعد عن الفامر .

ال . . نامن فيهما : (توقىء الى الكسيح) هذا تصبيه فدمان عصفت بهدا رعده الجزع . . (مهلة . يوميء الى الإعمى) أما هذا فاصبح نظره لايدور الا في الحلالة الناطن » .

وفكرة الكبيح والاعمى ، وأن كليهمسا يتمم
 صاحبه كه، يحكن عنهما شر قرس ؛ مشهوره في
 الاحيل ، ولكنه بستعنها رمويا في العنى السابق.

على ان بينهما وبين عدا شبها يضيق به الإمام كذلك ، فمبدؤهما الحيى الفرد في وجه جبروت الحماعة على العرد ، دلك ان قبدا نشبك الحلاص في قدوة قدائي مفامو ، وهي سمه مسلك الفرد عي وجه اجماعة ، على حين بحرس الامام على مبدا طمس الوعي الفردي ، كي يساق الشعب سوق القطيع ، في حين همهما كهم فدا من حيث التعرد ، ولكن تعردهما المائية ، على حين هدف مدا أجماعي ، على نحو ما أشرئه في معنى الوقع العام للمسرحية ، وكما تتضع من حديثة، في نيب العام للمسرحية ، وكما تضع من حديثة، في نيب المام للمسرحية ، وكما تضع من حديثة، في نيب العمى والكسيح من جهة ، وبين الامام وقدا من حبه ثانية ، هي الصراع الفسيسكري التحريدي

وأنما كان القوال اشه القوم حساسية في ترحمته الملق الحيىء في نقوس الملاحين وموقعهم لا الله الحواليل و فيعة تفسية مي رد بدوادر . د لابعام سبين لسنو ب عرام الا يرد بداعر حو الحياب . و شحد عمله في الله الما الرب الرمى الا الله على الله عرام المناه المستد على الله عرام المناه المستد حرب على الله عرام المناه المستد حرب حدد و عام نعث و حرب حدد على الحسراب فيدفع

الأهد المعارب عيشسار سعام الوحشة في المعاددة ، لذن حر في اتون الدنيا بلاح الحالة من عدد عدد عدد المسرة » م

رهبه بحسرة بعب اي ولولة لدى الصعماء ، لكر تتسامى بها الهم التي تستنطق العسيرة منطبح التي تستنطق العلاج مشيرا منطبح التي مشارى

۱۱ هدا بکرهه ۱۰ بکی نقبر دموع ۱) رسجیت هدی د

 (أ الله عن صفت الحلة سيتنطق العبرة > ولكم يترك الولولة))

وتعفت ربته

﴿ لا ريب انكم أعداء الدوار »

وسيمه يحص القيشاري والقيشار ، نحن في مجال الرمر المحض ، وفي مجال صوفي كدلك ، أد يوى الدونية السماع السالا للممر الربح - ولكس الؤلف بحصل القيشار وظيفة فنية الصدا لارتباطه مغامرة عدا ، ويمشاعر الجماعة .

وشحصیه ۱۱ ریة ۲ کام شخصیة ۱۱ هنا ۱۱ ه اشد ارتباطا بالرفف وبالحواطر النفسیة والآراه

العلميعية لملاي 8 عدا 8 . وكلتاهما تمسل ترعة حاصة بسبح بعدا ال يعشى البنا يارائه 6 وكلتاهما مداح هم بعيد المونعة في المسرحيسية 6 ثم لعهم شخصية عدا بعيد، وبدا تتحلك عن الشخصيات الثلاث معا في ارتباط يعضها يعض .

مل بدء السرحية بهدو ٥ قدا ٥ ارادة حالصة ٤ وهوما مشوبا ، وحول هذه الصفه سحاى تخاله وتقالصه ٤ وهي سمية اعجابت به ٤ كمه الها سبب احعاقه في الهدية ،

وليببت الفريمة او أبولوغ بالمامرة محرد فكرة عمرة لدى عدا 6 بل هو ميسؤه الذى كرس لسه وحوده . وهو لا عسره منا دائد فحسب ، ولكن بمثابة شعار احتماعي ينجعي به وجوده ووجنود محمده مدا . فهو المنا الحيوى الذي يجب أن سوا به شعب مني بشلل الاراده ، وبن شحقيق هذا المدا بمجرد التسميم به أو الابمان به 6 بل لا لما من العيام به عملا ، ولهذا ينتهي إلى وجوب التهاجيه ، التضاعية بالنفس ، ولكن النفسي لا تساوى التضحية ، ولا تحدى تضحتها ، الا حين لکون وجودها تری الحوالب ؛ بحيث تکون في صحبه فدود ، فيلو أحم ، لا رسيانه الاستان ، ولن يعرف أجرؤ د . . . التناب ، -للاستان ۽ ولن يعرف امرؤ ۽ ۔ ولكن قد كتب جروف من ١٠ م المنبوء ١. بتصفط في لحبه مثلاته عامه حام النا له ولا بعدد بيميد ومه . وبي نعبي سيبا عود العبو . د لم تسميم فلا علت ، وق لا علي أد ل. ر. . وباسيم هذه آلافكار بقف قدا مربيعا المحالا من الأرباغ الفلاحين لمثلين للنهماء الشعبيم عي المسرجيبية : كما سبق أن دكرنا . وأثبة ما يقيق به فدا هو التعلول الوسط . قلا شيء دون استعجية بالدم . ومن وقف بارادته دون دلك لم يحطبق ذاته 4 فليس أهلا للحب ؛ لأنه ليس حيا ؛ ولأن حياته موت ، وهسادا سيب سخطه على (زئسة () عي الرحبة الثانية من المسرحية ، قهى قوق الدهماء لملقها من سببت ارادته ، ولكن مسئوليتها اكبره لابها لم ترد هذا السمو بعد ان شعرت بانقلق من احله . ولدنك ديو اصم على تدالها له ، تقسول ربية في امرحمة الاولى :

« حبه لى . . هل استطعت ان اثيره ؟ هل تهز البسمه معبدا من رحام ؟ سوح ، موك عساست فدميه » .

ومى « زننة الشطر شعبى بالمانها الى اللهو ا ورقصها ترصية لمسرم اللعيف الموشطر التحاول به ده سيس المدهماء الانتفاد دونهم بالتعلق بقالا في السامية ، والدف الفعالا وميشؤه ما ذكرا سان برضى منها بالموقف الوسط الاعليما ان تكون هي هى اولا الاي تحفق دانها بحهالهما الا تورع

مناطرها ، او تجریء جهودها ، کی نشسق مشاعرها مع من تعلق به ،

ویکی تکون هی نفینه علیها از نمین مینیا التحصیه - رسین طریق الحصیه - مصیه فی شود حتی لیانه ، فها هو دا قدا پنصحها

(۱ هي تفسك لنعسك ، هي لك اولا - ١ تعظم الهية ولا تنجع الااذا وافقت معدن اللي يتقبلها ... هذا صارب القيثار يقد علينا وقد تشبم الاحاديث من ، عق لي عق ، فيقول : هنالك اله لم يرض الا يتحم اسه دما وعربانا . . الشمس تحترق لتنثر الشهاع » .

وبهدا الميدا تفهم هذا الحوار به وبيتها: ددا: عجب ، ان تهيي تفسك لي اهود من اد بيسها بعسك !

رسه ، لا احدى الاساعة أهيد في طلسك . العقب جفراتك وهنالك ،

ود طل بلامتي ؛ ماشمه ؟ ٠٠ هن أحر منه ؟ رسه حرها ، أن الهوس الدائر في سنة ثت كفيل ، ف ينفتها

ولدا : العياة لا نامي من الحارج ،

ولينا ٥ هـى هساك لتغسك اولا » يذكركا بمدا برائد فى سيرحيه ايسن ٥ وهو ميدا تكور فيها ، وبعبر كن الب بمسك اولا »

يرسه و المسالية المترجحة ، تحس في ملوكة .

م يطالين المثير ، ولكنها تردد في ملوكة .

المست العلا للحب ، أو أن الحب الدي يعورها هو حب النسوة عليها كي تغيق ، وهي قسوه تتعق ومنا فدا في اعتناق التصحية ، وفي العزيسة المحردد ، وثوع قدوة الحب هو الذي منحه الله الده في السبحية ، فعد أحبه ، ولم يرض بسوى دمه قرائا ، وها ايضا تعود الى البرائد الا ابسن،

بعول ۱۱ السبن ۱۱ حسية ۱۱ بر الله الله ال<mark>م القصل</mark> شايت من بيت بالسرحية -

((ولكن سيهجرك كثير من النفوس اذ تتعقب : (الكل او لا شيء) » •

ويحيب برائد:

((ما بدعوه العالم حيا ، لا اربعه ولا أعرفه ، انها اعرف على المرف حق المرفة حيا كتب الله ، وهو حيد ليس مانها ولا وديدسيسا ، بل قاس حتى أهوال الاحتصار ، عربد أن تكون لمسات الدلال لطمات ، فهى الزسون ، بم أجاب الله أبنه الرتاع سوسل اليه قائل : أنزع على تقييدا الأناس من المذاب : هن أمذاب : هن أمذاب الأناس من المذاب التربها حتى النهاية » ،

وما أشبه أجابة «زينة» بطلبها من قدا أن يرقعها ألى متعاواته سنيما سبق أن ذكرنا لها من نصب باجابة أنسل لبراند :

ال تعم ، لیکن الامر کما نقول ، آه ! ارفعنی الی حیث تصعف ، قدی الی سماواتك فی الاعلی ، لنتی قوة الحمیا ، ولکن دون بسالة ، احیرسانا یعروبی خوف ، واشعر بالدوار، وتثال بی قدمای نحو الارس)) ،

وبعقب برائد عنى قولها بالمنداد في التضحية عام الانسانية جمع :

((أى أنيس ! هذا امر لجديم الناس لا حسل وسعك أبدا !! فالحاول الوسسط جبن ، بدين الانسان عمله اذا وفق به دون آلته ... ابه ، وفي بدال الشكل ، حكمة بجب ان تلحيظ ، لا في مجرد القول ، واكن في سلوك الحياة)) .

وهذه القدوة عند براد هيما يعهم من معني الحداد او هي توع الحد المقدل عتسدة حيى تستقيم الإسمانية بي شابه فسأن قدا تماما في مسرحيتنا بي وهو لدنك يسخر من الحدب في معد الدارج الذي بنعس به ميوعه الإرادة ، وسحد تعلة الدلال على الحياة . . تعول براد معقبا على ما فاله الطبيب الذي تصحه بيد مر حسكه ما فاله الطبيب الذي تصحه بيد مر حسكه ودلتجلي عن قسوته :

(﴿ الطريق فليق وعر ؟ يهجيونه الملاف الحالات على ويتعون المهبع القاول الآثم ؛ معمدين كدلك على الحب ؛ ومن بري غلته دون جهد ؛ نامل في الشعر عن طريق الحب ؛ ومن هو على يبيرسه في صادى؛ يتلمس له ملاذا في الحب لا ››.

وترد هذه الخواطر مراراً في مجرى مسرحيسة ابسى ، كما ترد مراراً كنديك في مسرحيسة بشر مرس ، ولنكنف بلاكن شواهد من مسرحيننا ، يمون عدا برسه :

﴿ ميزان الحق لا يمتدل الا بعد خوض في هول
 للحن ٠٠٠) .

٠ کا اگ

(احب فبك ما احبه لك ١٠٠ اين القربان حتى
 بطيب جو اماك برائحة الثقة ٤ فيعينثى على صون
 ادادى من كل خبث)) .

رکد لك يكرر

 السمى يدرق مم له لا ؟ للفورة ايضاحق في طلب القربان » .

ومن ثم ثوفق بين ضيق قدا بالحب حين يكون بهجة ومدعاة مبوعة ؛ ولا سطلب تضحيبة ؛ وبين ولوعه به حين يكون تضحية ؛ كحيه بهذا ،

وعدي ارهم من التعليم و الظاهو بين " قد "
و « ربه " ، تبدو شخصيته فرصة لابراز جوهر
مبدا " قدا " ، واثر هذا البيدا ، ذلك أنها رمز
الاساليه المترجحة التي ضحى (ا قدا " من أجها ،
وهي بذلك ابرر من شخصية " هنا " اذ ان «هنا»
تقوب مي شخصية البطل ، لابها بمناية تحدوب تام
معه ، فهي مؤمة كل الإيمان بفكره الجسور ، فهياة
سلما لقبول تضحيته من أجل النصر " وما أشبهها
بشخصية «البسي» بعد رواحها من برائد ، قكل من
ال قدا " و الهنا» تضحية شاز في جوقة احماعة،
كما تقول ال هنا " بعد صعود حيه، قدا :

((وتحن كالنقرتين على صدر دف ، كتاهما الآن في سساها ، سوف شنسكان وم يدوى طبل النعر وقد نشز على لاوزان الدارجة ، حينتذ ولتصو الغلب بالقلب يفتسمان عبء العبطة)) ،

وهذه الغيطة المامونة لما يحن وقبها . فقد عابب الاهناء النفس المناء الله المناء المناه المناه

رس در سحستین رسه الا ثم (هذا) المحصد فکرة فدا فی التضحیة ، فهو معتد بذاته الی حد الکبریاء ، حتی انه لیقارن فعصه بعیسی الرسول ، ولکن فی سمیل ای معنا بحرص فعا علی التضحیة الا بحسید مؤلماً هذا المبنا ، فالتضحیة عابة فی ذاته ، لابها ذرس لشمیه آن بیسامی ، بازادته فشور عبی القید ایس حسیا لالما ، وعایة ما تفهمه ایه تصحی می احل عیره ، لالما می حص احل عیره ، کما شیل فدا:

(ای والله ، لا اجد مروءتی الاحین اجد همی فائده علی حیاه غیری ، متعهدوا ما نوبل : انما تشط حیاتی عندما افدر حیاة غیری حق قدرها ، من ای وجه اقدرها اذا هی امتنعت علی ؟ الاعمی یقبل ویدور حول فدا حاملا الکسیح ، زینة بین اعجاب وفزع) : لا بدلی من حیاة عیری (مضطربا) لان حیاتی لا تخفیم لی ، ،))

وطبیعی آن یعارض ۱ فقا ۱۱ یمندته حمیع القوم من حوله ۶ وان تال اعجاب بعصهم . و فهذا یرمی

القابود من بعوسی ۵ تکلت عن جوهرها ۱۱ می نظره ، وتندره زیشة

((وللى منك ! الطام حالس فى صديداد انت ، لا بباغ رب ولا عادى قسوتك ، اواك ترفداتي بدا جبلتها من نلج فتمسح بها قلبسا انت خلمسه وصلبته)) ،

وتتنااله:

« مستكون أبت القربان » ،

ثم تعرل به في العصاب الرابع الرحية الرابعة ـ د صبلت الطريق ، حقيب العالم على وحدالك لمنا طوفية بالقسوة ٠٠٠)

ثم في نبس العصل تناحيه بعد صعوده ثابية :
١٠ • أن الدوار الذي "رعاه في نقديك اللغ هرلا
وابعد استهواه • • الراك جرد تنالحب ؟ هل تدري؟
تطالب الحب بها بعزع منه الحب نفسيه : تبتقي
الد الطافح • • ال

وهن لك أن بذكر القريء بأن اليراند الأاله المهم مسود في العبد بال المالية في المالية المهم

((عد! حياتك سييلك الى الرب، السابهون الله والله يجهلك))

ونصيح العلاج ا

(ابت قاس)) ،

تم تتهم 8 يراحد 8 بالقسوة انه كدلك ، حسين عطب منها التبرع مكل ما لها 4 لتموت عربالة من ادناس المال طلباً للسحدة 4 وبايي أن يراهبا برائد مي احتصارها الاصد البرول على راية 4 فتعول :

((ان الله ليس في قسيرة ولعي)) !!

تم بعته العبيب بالذي رار احه المرحى بالى المخطر الدى يتعرفل به الابن ، وأن عليه أن مهاجر من الكان الى مكان بستطيع أن سحمل جوه ، ولكم أن الآنه قدم في هذا المكان تادية لواجيه ، وهنا يقول الطبيب :

الا صور في كتابك الثرى بالمائي حرعة مارده من الاراده الاستانية ، ولكي حسساب الاحسان ... ابها القسيس ــ صفحه بيضاء لا سم فيها في كتابك ال

١٦ سس لما الى استقصاء الشواهد الى يلتقى
 سبها ١ راد ٣ مع ٥ لغا ٤ في علم القسموة التي

سدها كلاهما بوء من الحب في سيق المسلما : فكلاهما _ محب دوار التضحية . وكلمة « اللمرار » تتكرر كذبتُ قدى الشخصيتين .

0

وقد شرقه من قبل الى هناية إمدا بالنص على ال التضحية معصودة لداتها لرارلة الرخاوة هى طباع القوم . ومن لم كان اختاف ٥ قنها ٥ صربة من النشر وكان الربع في حشراته لنفسة . يقون ﴿ هادى ٥ منوجها الى القوم ٤ ومتحدثا عن معامرة استاده التي آب فيها بالاحقاق حين وجد هنا قد ماتت ٠

 « با ارقائق السور! الحيد الله ع ارْعَجْتَ ظَلَالِاً طَلْنَا تَفْقِيمَ عَنْدَ هَدَيْهَا البَلْهَاءَ وَ، أَقَايِلَ هَــــَدًا ؟ »
 ثم سد بليل . « مضى الى الطياء يستطاع هل وجد؟
 ليس المهم ان يجد » .

به د اخفق فدا آ انه بعرف ان التسات اللي يحلد في نقرة الجبل أسطورة ، وفي السرحيسة شمسه ما من بم إليه في ان الاعتم والكسيح فد في مناورد، من قبيل ما من سي ان يعلم سير حتى برون هذه الله بعدل الساديم، شما وماكن بدل الساديم، شما مناورد به في مناورد المحسد في مناورد المحسد في مناورد المحسد الحسد المحسد في مناورة بسمة.

۱۱ حيرنا اثت الذي يعسر على مطاولة الإبدى:
 هل وجة الارض باطل؟ ١٠ ٠

وبي أحاية ١ عدا ١ معنى الدرس الذي القام على الشمب مخامرته ٤ حين يقول :

الساطل؟ (ينفي بايماءه لم يدهاسات ، قد يكون . من حراء الدم السبعج تبذلونه في عفيلة . • ألام ألسب مندو عرور الطبن . (مهلة) الارض ، كمثل السبعاء ، جدير بها أن تكتسب التنها لا تمتح كتوزها حره الا ذا استعرب بحمراب الانفس الركسية ، فيعتز عليها كل هبن ، وفيها يتأميل كل عارض ، في تماويج سراب يرفرقه حاطر مستوف . • أنها المدم بحين البشر أذا لم حاطر مستوف . • أنها المدم بحين البشر أذا لم مد حياليا الله فمه الحيال » •

و بدى ستريسة «براند بدى مسرحية اسبى من ان حيافه كانت بهنالة برق حلب أيصبر القوم في محرى حيافه كانت بهنالة برق حلب أيصبر عبوبهم بحراء و مؤلف ال حسل في سالة بم سمال الرسمة و مددى في مرحلة أحد المحسل و ما مددى من مدا مراكة في منال للابهم منال المحاسل على بديات بوريمته و ليتول « هادى المنسير الى ملاح :

القا اقهد هذا العلاج فالى غير بهضية 6 تربة الكون معرب عطامه حتى صبابات الصنى ، وهنو راض يستمتع بيضع بيدايل ، ، اما هو (بقصيد فدا) عو ادنى كمريجاه رسبة سرحاء مالرعب فيفتمه أن نظرح العدم الدى حشرة ، لكي يهض معيد الكون)) .

م بحد سيده الأمام القصي الرب ب الرب الرب الرب الرب الرب المحدث ا

وقد اصبح القوم نماد العدالة تحدقون في العنياء بعد أن كانوا يرهبونها ، وهمستا يترغزع الامام ، وحدف من يحمل عروبها ، وهمستاف أن تهنج الحمر الرحمي في الحياء المحمد المساف أن تهنج الحمر المساعر المسادر المامة الاستدامة وهي كما فيها رمز الاستدامة المعادرة في طريق النماء المعادرة في طريق النماء المعادرة في طريق النماء المعادرة في طريق النماء المعادرة المسادات المعادة المسادات المعادرة المعادرات الم

((٠٠٠ منى تنزل بى فزعة احرى ؟ ٥٠٠ حماك الله ! مفضة بعد هذه وسرعان ما يهيب بى جنساح كثياف حتى الشوط الاحير ٥٠٠ "

ولا برال « فدا » حیا بدرسه ۶ سمیر علی اثره « هادی ۳) کما توصیه ۱۱ رینهٔ ۳ (

« مهللا ، هادى ؛ أنه لايزال فيها ، اليه يحدد قول ولن يكلوا ، با له من يصر !! ما حسيبهم بالمويه ، نصر عابر ، نعم ، هل البشر أن يطحوا في قطيع الحيال تشبد سواعدهم الى ذبقية الحين ! ارحاء الحيال برهة يعد برعة ، ذلك كسب عطيم (مهلة) ، هب المعادك ، نعب المحليور ، الا أن كسره البشر

للاعجاز لى ينطىء أن يلحم الثمرة - أما هيو فأن نعب عن البطق سر ما (في نظاء) الباقي سر ما ذهب - أن شرك آلرء الارض عن رضيء دلك سلمة ألى الدوام يسرك الاشباء كلها حتى الحب ، عجيدا الحب ، د أو أو أن الحبحدة حود المحال الحب الحب أن الحرم أن يهلك تحب شناعة ظلم ألى كما نقب را عدا ألا يعد يغذه الاعتال؟

الاحداد الله وطاعه الله في المسرحة عدد تطور من داخله تطوره الوحيد و وهو قبل هذا الاحداد و موقع على المراحة الاحداد و المساحة المحداد المحداد

الله الم المال المالية المالي

و عدا ، بن المسرحية برقص مسلم الاماء الرحمي اللذي يفسل الناس حمله بمعيار واحد وسلكيم في حيط ربيت ، ويسبهم في قالت ، كي يعيم مكتلين عمود المواين والنسل الربية ، فيا الداد الراحية معال الفيانة من الداد الراحية على العلل المسلم بالحمامة حين الطمس شخصية الفسرد ، لائه يشتله بلموته صلاح المود كي يكون الوحساة المود كي يكون الوحساة المود على الامام

(السنتية بكم لا يالى من افترائك الاستنباد المستبداد العسرومن فحور المبدية والسندادة وسعه العاشل التعالى ، اذبحوهها حيث كانا ١٠ ه و سبكية مي مسل الوقت سبنة بوجه الكل محتمع على العكار على المهوس ، والبراء المقلة بالأرد على ان يكون على راس هذا الكل المتوجد ، يعام ال

(ا الهاوية عراصدع عراطته عراطهم عراضة المستط الحادع عراض هسيده سبويها بطي بصوبه النيسة المحالصة عروم بمعدر البكم بالسبكا طاف بزوانا الغيب بد سوف تطبحون عند قدمي عرائي الآن تطن في مسبعي صرخيساتكم : التمين على وتسالوسي أن النك بهذا الكسيح وبهداتا الاعدى ع لابهما فنشا وقلبهما خلو من اليعظة أ) م

وهنا يعب ان نفهم ان « عدا » لا يقصد من قومه ان يطبحوا عمله فعمه لانه سيستبله بهم الم فقسله سبق ان الكر في مراحة هذا الاستبداد ، كما انه يعارض كل المعرضية مبدأ الإمام في اسطر الي الشعب كادوات لعظمه ، وفي عدا المعارضة بنمش جوهر خلقه ، واب اراد اله يأمل ان يمحسو سعامامرته ... وحوه الصفف التي مستحت وحسود معله النبعب ، فيساق الشمب اليه ، ويوحد معله منا . وهذا معنى الاشتبار المتمر على الشعب ، مخد منا جديد ، ولكنه النفار القاهر الشافر في وقت مما ، على نحو ما غير عسه بودليو ؛ لا كل عظماء الناس فاهرون لامهم نفسها » .

ويلاقى فى هذا المنى الاعدالا م ما سبب حين نشله من شبعه كلا لا يتحر مور عاد سبب حساده و وقد عدد عوما فتيا موقد سبق ورد مفا التنص و وليهن ذكر الاعداك للسبب مروا النب الا ظاهر صوفى سبتر المناف الاحتماد وراءه م كم عطع مالا النصم مرا المالية المسرحة وما أسبه تسعيد وعار و مراحة المناس يستحسيه عمده ويور مراس يستحسيه عمده ويور مرسمينه الكشي المناس الكشي المناس المسلمة الكشي المناس المسلمة المراحة المرا

وما دمنا قاه ذكره مسرحية براباه لايسس ، وتحن ستبيل شرحالو ثف ومقراه في مسرحيه بشر فارس، فاسا تبادر الى توكيد القررق الكثيرة المستددة العسمجة بين طيرق تصنوبر الموقف في كلسب المسرحينين ، فيناه مسرحينه بشر فارس ـ كنت اشريا من قبل بـ نعتمد على مجان منفعى بدون فيه افکار سفسارغ - عنی حال برک است ایوقف علی اعماق بفسیلهٔ واحتماعیه - سپی فیتی الرمور اس حلال الواقع الثعني الرهيب الروع ، وبعبدر عن تقصيل القول في هده الفروق التي تتطلب اكثر من مقال ، على أنت لا يعروبا أدبي شائد في تأثر لاستاد بشر فارس بمسرحيته الرابد ۽ ڏيوا عملة على لموقف العام - وفي كثير من المعاصبل نے اورد انفضے ، وقد الف أنتر افتية سماها الرائد المحمى ١١ - وعنى الرغم من أنه لم سمها -فقد خولها هي تعليها الى بسرجية التي سماها « برابد » . وكذلك قمين الاستاذ بشر قارس ؟ فقد الف قصة بمعاها : ١ رجل ٢ ؟ طبعهــــا أنى

القاهرة عام ۱۹६۲ ، ثم حرابه الى مسرحية : لا جمه الفيب كا الى تحدث عنها .

وقد قلبا ان اسين صور شخصيانها تلبص حيونة ، وعمق بعدها النقسى ، وكذلك جعها مصنه باقواقع الإجهابي والسياسي في العمرة التي العها ديها : فقد كانت قمرة صراع بين الالحليم وشعوب الشمال ، وكانت الحرب فائمة آنذاذ بي بروسية والدانهارك ، وهي الحسرب التي النهت باقتطاع جرء من الدانهارك ، وفية مقاطعة سليعيج المقتطاع جرء من الدانهارك ، وفية مقاطعة سليعيج في الحرب من الحدود ، ومنهم برون استركوا في الحدي عرف في روما ، حث كان يقيسم في تلك المترة التي كتب فيها تصبيه ، بوائد المحمى ، المعرجية ، المناسلة المطلق المسرحي قريب من اسم الحدي المدكور ، كما هو المسرحي قريب من اسم الحدي المدكور ، كما هو واضح .

وكل هو كبيه ايسن في تلك الفترة يغيض ضيقا بضعه من كال يلعوهم : شعوب الشعال ـ وبيها وطبه ، كما أن فيها الدانمارد ـ ويعيظ بعصا وجداً لا سرفان بطرفا على البروميين والالمان ، وينه أشرا من بين الى أنه كان تقيم في ووما ، ومن وسائله بيها رسالة يسخط فيها على جماعة من لد من بعد المالة يسخط فيها على جماعة من لد من بعد الل كنيسة كان قد مدح بدي حدد من التبعية الإلماني ، ودعا لا بشاء ومن يلك الرسالة بعد الكان كفران بالوطن ، يقول ومن يلك الرسالة بعد عدى الكان كفران بالوطن ، يقول اولئك الدائم تبيان :

« يمكن ان تتصور الى آى مدى عرائى الفضب • • عندما كنت اجد ننسى وسط قطيع هزيل » وحين كنت اشعر بالانسامات الغبيثة من خلفي »

وادن ، فابسن ـ رتبعا له يشر فارس ـ يرى كلاهما أن القوم بحاجة ألى ٥ رجل » تثير همسه المنظر فة حمية شمسه متخادل ، داؤه في أرادته الواهنة ، وكل منهما ينظلم ألى توحد الشمب مع طله المستهين بالمامرة والمشاء ، وزقا حرص كل منهما حرص تاما على ألا يحدد شريعة هذا البطل ، وأكثفي أن يتخذ منها أطرا بصويريا لموقف هو في حوهره مدتى أجتماعي سيامي .

ولكى أى احداث الارت بشر فارس حين كال يكتب مسرحيته ؛ ويعلور موقف بطبه ؟ أن تاريخ بشر الفصة الأولى : ، رحل ، ـ وهى التى حورها الى مسرحية ـ يرجع الى عام ١٩٤٢ ، ولا بد أن يرجع ألى احداث ما قبيل نلت السنة لمرى ما أثار ذعن بشر فارس الى تصوير الموقف تصويرا رمريا ظليلا ؛ كثيف الطبيلان ؛ يستر وراءه معسائي

اجتماعیة وسیاسیه هامة . وربها کال عیم حارح مصر ؛ فی بلته الاصلی ؛ لسان ؛ حیث الحل ایدی المه فی صیاه ؛ وصوره بالعالییة فی المرحیة . ولا به یہ لنقطع برای فی ذلك ... من الرحوع الی تفاصیل حیاة بشر فارس فی تلك المدة ؛ اذا قدرنا ان عید الله لم یکن صوی محالة لاراء لم سیعرف فیه ، ولد عمل سوی تردیده ، وهدا با علی اسدقائه ومعارفه ان یعملوه

وخلق ابس الهى فيه هشم الواقع وتمشيل له في آفاق بسية يعيده كثيرة الاشعاع ، ولكن معانيها مستقلة ، تقوم بنعسها ، ولها من جذورها الشعبية ما يجعها وحدة لا يتوقف فهم معناها على نعرف آراد صاحبها ، وان كان في الوقوف على واقعه في فترة كتابتها ما يكشف من مغزاهسا المجيى من واقعه هو . ولم يعمل ذلك بشر فارس، مسرحيته عير مستقله بذاتها ، ويعرف قيها أن مبررات الموقف من الواقع معروبة لدى القارىء

سلفا ٤ مستقره في ذهن القارىء من قيسل بدله القراءة ٤ فلا ينير له البسيل من تصوير حسدت اجتماعي أو تحديد معالم أو أنعاد .

وعلى الرغم من ذلك لا يبغى أن بهو هذا الانتاج الفريد في أدينا أسرحي دون لقدوم له 6 حتى يكون خطوة لنمو أدبي آخر يتجاوره في أسيعاء أسبى المشبع القبى الذي به يغنى أدر في محال حديد قد تحقق بقيره في الإداب العالمية، وأهمال النقد لمثل هذا الارتاج الطريف الفريب لله يقد الطريق لله يكون فيه من ضعف وقصور لائه يقد الطريق للمثالة قبل واعد قلله جديدة في مهدها و ولعلها ولعورها على واراهر لله تهدها كما هي حال ومرية بشر فارس التي تكد وتجتهد لله بل تها حدورها في أرص الواقع ، لتطول فروعها وتنصر حدورها في أرص الواقع ، لتطول فروعها وتنصر في سماء الادب المرحى الرهيع ،

التواشي العدد العادم العقاد في ذكراه الله مد يفلم عمد المسمسع المصرى



المغرب

عيول الم<mark>قالات</mark> العدد رقم 2 1 أبريل 1986

جدلية التناص

حمال الغيطابي

Intertextual Dialectics An Interview with Gamal at-Ghitany

Gamal al-Ghitany born in 1945 in Upper Egypt, is a prolific and british novelist. He is known for his creative use of intertextuality before the term, was coined. In his responses to questions by Alif, al-Ghitany reveals episodes from his personal experience with texts as well as elements of his poetic vision which throw a new light on the phenomenon of intertextuality. The following is a translation of fragments from al-Ghitany's spontaneous and moving discourse.

- I can easily remember the first book I read. It was a translation of Victor Hugo's Les Misérables., I still recall entire lines from it.
- My reading developed spontaneously into two directions; translated world classics on one hand, and Arabic classics on the other
- At the age of fifteen 1 became fascinated by the novels of Najib Mahfuz whose titles were drawn from my Cairese neighborhoods
- One of the works that influenced me at a young age was Freud's Interpretation of
 Dreams. I remember borrowing the Arabic translation by Mustafa Safwan from Dar
 Al-Kutub. I could not afford a copy at the price of L.E. 1 50. So I copied it in toto.
 That's why I can still recall entire pages from the book

- I read, furthermore, philosophical, political and historical works. I found Pharaonic history very distant, but Islamic history and especially the Age of the Mamelukes is still alive. I used to five in an area where the names of the streets and quarters continue to carry those of medieval times. My interest revolves around the transformations of a particular place. After the defeat of the 1967 war, I rediscovered Ibn Ayas who lived in a comparable period in which the Ottomans defeated the Egyptian army. This historian expressed patriotic sentiments and genuine grief comparable to what I felt in the black days of 1967.
- I was able to go beyond the hegemony of the classical Novel and the Nouveau Roman.
 I can say now that I am oriented towards new modes of expression inspired by Arabic heritage
- I don't work in a vacuum. I work with models drawn from Arabic narration latent in poetry, the Suff tradition, historical texts or folk life
- I try to learn from the conventions of the Novel, not by imitating them or abiding by them, but by going beyond them, via my own tradition and experience
- For me the subject matter defines the form. In my Book of Epiphanies, the subject so death, time and amnesia, that's why I veered towards the Sufi tradition.

تقوم ألف بحقابلات مع الأدباء الطليعين لغرض استكشاف منظورهم الإبداعي ورؤيتهم الجمالية ، وقد ألتقت ألف بجمال الغيطاني واحتارت من إجاباته ما يرتبط عوضوع تفاعلية اسصوص ويتميز جمال العيطاني باستحدامه عدهرة التناص في أعماله قبل أن تتشكل كطاهرة بقدية بحوية لقد آثرى العيطاني بكتاباته القصصية أساليب السرد وأشكال القص ، وقد تناول النقد أعماله وسلرت عنه دراسات عديدة في الدوريات العربية والأجبية .

وجمال العيطاني من مواليد ١٩٤٥/٥/٩ من قرية جهيئة في شاعظة سوهاس بالصحيد وقد نشأ يحيي الجمالية والقاهرة القديمة . دوس فن تصميم السحاد ومارسه بين ١٩٦٢ ـ . وقد اشتغل بالصحافة منذ عام ١٩٦٨ حتى الآن . وترجع بداياته في الكتابة إلى عام ١٩٦٣ حيما نشر في شهر يولية قصتين تشرت إحداهما في مجلة الأديب اللبانية والأخرى في مجنة الأدب المصرية . وجمال العيطاني على صعر سمة عرير العطاء وقد كتب ما يلى :

مجموعات قصصیة
 أوراق شاب عاش منذ ألف عام ، ۱۹۲۹ أرض ... ۱۹۷۲
 أرض ... أرض ، ۱۹۷۲ الحصار من ثلاث جهات ، ۱۹۷۱ الرویل ، ۱۹۷۰ حکایات الغریب ، ۱۹۷۳
 ذکر ما جری ، ۱۹۷۷

تورحيت كا قرأت العاصفة ، وصقوط باريس ، لإيليا اهرنبورع الحرس المعتى لالكستدر فاديف . وأذكر أن سلسلة ظهرت في هذه العترة بعنوان مطبوعات الشرق قرأت فيها لألكسندر كوبرين سوار من عقيق وترحمة ممتازة لتشيكوف قدمها النكتور محمد القصاص ، ومجموعة قصص لسالتكوف شدرين . وبعص روايات تورجنيث ، كال دهابي إلى دار الكتب مرحلة أكثر تطوراً في حياتي ، وعندما بدأت ودعت بدلك عهداً كست أعيش فيه مع لوبير النص الشريف وأحلم أن أفعل مثله يوماً أن أسرق من الأعباء لأعطى العفراء ، وربما كان دلك أول توجهي إن الاشتراكية ، وفي نعس الوقت كست أتعرف أكثر على النواث العربي القديم ، خاصة المصادر التاريخية للتاريخ المصري في العصر الإسلامي ، وقد أهادي في دلك اسي تعرفت في سن مبكرة بالمرحوم الاستاذ أمين الحنولي في مدونه الاسبوعية « الأماء » التي كانت تعقد كل يوم أحد ، وكان لتوجيهاته بي أثر كبير في تعميل قراءاتي التراثية ، والآل بعد مضي أعوام عديدة على هده السموات التي غَند حتى بداية الستينيات (نشرت أول قصة في يوليو ١٩٦٣ بمجلة الأديب اللبنانية ، وفي نفس الشهر نشر لي مقال كتت ألخص فيها كتاب القصة السيكولوجية لبيون ايدل ومنه تعرفت على جيمس جويس وهنري جيمس ومارثان دوعار الدي قرأت له بعد سنوات عديدة روايته أسرة تيبو ، لأن ألمح في هذه البدايات النلقائية بعص حصائص توجهي ، فقد كنت أقرأ الأدب العاني المترجم . والتراث العربي ، خطين متوازيين استمرا معا حتى الآد ، مع عوهما ، وتعميقِهمنا ﴿ عيزُ انفِي لِمُ أَكُنَّ أَقُواً اللَّذِيْبِ الْمِربِي المعاصر ينفس القدر من التوسع ، كنت أقرأ مُؤلاء الكناب العظماء وأحدم بأن أكتب مثلهم ، تعم لقد عموت في ظلهم ، وتأثرت بهم ، ولا تزال بعص الروايات التي قرأتها منذ حوالي ربع قرن تؤثر في حتى الآن ، أذكر مها روايه جورح أورويل ؛ العالم سنة ١٨٨٤ ؛ ، لم أقرأ محمد عبد الحليم عبد الله ، أو يوسف السباعي ، وحتى يوسف ادريس قرأت له عدداً من القصص المتعرفة في مرحنة متأخرة نسبياً لمجرد العضول (بعد تجاوزي العشرين) ، هير أن الكاتب العربي الدي توقفت عنده طويلاً وقرأته بصاية وعمق كال نجيب محفوط ، وقد بدأ اهتهامي به وأما في الحامسة عشرة من عمري كذلك تعرفت به في مفس المرحلة . وربطتني به علاقة عميقة أثرت في على المستوى الشحصي عدما قرأت رواياته لأبها كانت تحمل عباوس مفس المنطقة التي أعيش فيها ، حال الخليلي ، بين القصريلي ، السكرية ، قصر الشوق ، وتوقفت أمامه طويلاً ، ربما أيصاً لأنبي وجدت رواياته في مستوى الروايات العالمية التي قرأتها ونموت من حلالها .. في سن متأخرة قرأت لتوفيق الحكيم **يوميات نائب** في الأرباف وقد أعجبتني أما عودة الروح مقيمتها تاريحية أكثر مها فنية ، والكتاب الدي أثر فيّ من كتب الحكم يمت إلى المذكرات وهو زهرة العمو ، أما مسرحه فاجهله . أما الجموعة القصيصية دهاء وطين ليحيى حقى فأعدها من الأعمال الرائدة واقامة في الأدب العولي . روابات
 الزيني بركات ، ١٩٧٤
 وقائع حارة الرعفراني ، ١٩٧٦

• .. أستطيع بسهولة تحديد أول كتاب قرأته ، اذكر انني كنت أعبر في أحد أيام طفولتي ميدان الحسين . كان أحد أيام الأعياد ، عندما توقفت أمام كشك باتع الصحف ، ولف نظري كتاب البؤساء لفيكتور هوجو ، طبعة بيروبية ، اشتريته بسبعة قروش ، وعندما رآه أحد أقاربي ، قال في بدهشة « إنه ضعب عليك » ، قرأت الرواية ولازلت أذكر سطوراً منها حتى الآن، ثم عزمت القراءة من حلال مصدرين، مكتبة المدرسة التي تعلمت فيها، الجمالية الإبتدائية، واذكر انشي قرأت مجلات، مجلة « سندباد » كاملة التي كان يصدرها محمد سعيد العربان بأسلوب عربي رصين . كا قرأت سلسلة « أولادنا » واذكر مما قرأته فيها قصة بينكيو ، وجعما في جانبولاد ، وأما المصدر الثاني لقراءاتي ، فكان رصيف الأزهر ، حيث باعة الكتب القديمة ، ومهم تعرفت على روايات الجبب القديمة ، وأرسين لويين ، وروكامبول ، وجونسون ، وبن جونسون ، وقصص طرران ، وفي روايت الجيب قرأت لرمائيل سباتيسي ، ودستويمسكي ، واوبجن سو اليهودي التاثه وإميل زولا ، وأخرون ، كانت قراءات تنفائية تماماً ، وم يكن يوجهني أحد ، كنب أقرأ كل ما نقع عنيه بدي ، وأحماناً كنت أقرأ بعض الروايات التي نزع غلامها والصفحة الأولى أمها له والذكر الذي قرأت وإلياق صحمة ترجمت في بداية هذا القرن مها مثلاً رواية غوائب الاتفاق لؤلف لا أدكره ، ورواية ورقة لمؤرح ألماني عن التاريخ الفرعوني ، كما فرأت سنوحي المصري لميكا والتاري . وقد تأثرت بها كثيراً ، وقرأت روايات جرجي ريدان عن التاريح الإسلامي ، كما قادتني الروايات التي تدور حول الثورة الفرنسية إلى بعض الكتب التاريخية اذكر مها كتاب أشهر قضايا التاريخ المكبري . من الكتب التي أذكرها أيصاً كتاب المفاهر المصري حافظ مجيب ، وكان بوليسياً ، ومن رصيف الأرهر عرفت كتب التراث العربي ، الأعالي لابن على الكالي ، والمعارف لابن قتيبة ، والكامل لابن المبرد ، ولارلت احتفظ في مكتبتي بمسخة كاملة من نفح الطيب للمقري اشتريتها في هدا الرس البعيد بقروش قليلة . هكذا مضت قراءاتي في اتجاهين الأدب العالمي المترجم ، والتراث العربي ، وكان ذاك تلقائياً .. إلا انه حوى بذور تمت فيما بعد ، تطورت قراءاتي عندما عرفت الطريق إلى باب الحلق حيث دار الكتب المصرية ، وبدأت استعير منها الكتب التي لم يكن بمكناً لي شرائها ، قرأت الترجمات الكاملة التي صبعتها دار البقظة العربية بدمشق ، حاصة لمكتاب الروس العطام ، الحرب والسلام لتولستوى (٤ ملحدات). حياتي لمكسم جوركي، والأم، وفوما جوروييف ، والفلاحود ، والساقطون لنفس الكاتب ، وتصص تشبكوف ، وإيفال

• كانت لى قراءات أحرى . في علم النفس ، ومن الكتب التي قرأتها في فترة مبكرة وأثرت في كتاب تفسير الأحلام نفرويد ، وأذكر أنبي استعرت هذا الكتاب من دار الكتب ، وقد كان الدكتور مصطمى صفوال قد ترجمه إلى العربية ، وكنت راعباً في اقتمائه ، ولم أكن أستطيع شراءه (ثمن هذه الطبعة كان ١٥٠ قرشاً) معكمت على نسخه كاملاً ، لهذا أكاد أحفظ صفحات كاملة منه حتى الآن ، كا قرأت عدداً من مؤلفاته الأخرى كدلك تعرفت وأنا في السادسة عشرة على الفلسفة، وكانت ابداية الفلسمة المادية ، حيث قرأت المباديء الأسامية للفلسفة لجورج بولتيرير ، وكان كتاباً يتداول سراً ، ثم قرأت العديد من المؤلفات العسبعية والسياسية ، يشكل عام كانت قراعاتي حتى السادمة عشرة تخضع للتداعي ، عمى أنسي أقرأ رواية عن انتاريخ العرعولي ، فأبحث عن كتب تدوس هذا العصر ، وهكذا في كل المجالات ، تعلقت في التراث بالتاريخ ، وكان دلك بتأثير من إحساس قوي بتوالي الرمن ، ومروره ، وتعمقت في قراءة المصادر التاريخية والحوليات ، بدءاً من ابن عبد الحكم ، وحتى الجبرتي ، حيث الحياة اليومية مدونة ، تكاد تحتفظ بطراجتها ، خاصة عند المقريري وابن إياس ، قرأت في التاريخ الفرعوني ، خاصة موسوعة سلم حسن ، وما كتبه الأجانب ، ولكن العصر الفرعوني وبالدات العصر المسوكي علا إل يلقي بظله الثقيل على حياشا ؛ كنت أعيش في منطقة ذكرت في المصادر الأساسية ، الشوارع لا تزال تحمل نفس الأسماء ، والمباطق ، ولا ترال هوايتي تتم التطور الذي طرأ على المكان الواحد ، ماذا بسي هما ، ومن عاش ، وكيف الوضع كان ، بعد هريمة يوبيو ١٩٦٧ أعدت اكتشاف بن إياس الذي عاش حقبة تاريخية مماثلة عندما كسر العنمانيون جيش مصر في مرج دابق ، وعير هذا المؤرح بأحاسيس وطنية وألم صادق عن هذه المرعة ، أحسيس تشبه ما شعرت يه في هذه الأيام السوداء في عام ١٩٦٧ ، ومن الآداب التي اهتممت بالاطلاع عليها ، الأدب العارسي لما هيه من حصوصية ، حاصة في شاهنامة الفردوسي ، وشعر حافظ والمردوسي ، والتاريخ الأسطوري لا يراث وفي السنوات الأخيرة تراث المتصوفين المسلمين . كدلك التراث الروحي للأديان اعتلفة ، مثل الهندوس ، والصالبة ، والبودية والعقائد البدائية .

مند البداية ، كنت أشعر بالرغبة في أن أكتب شيئا لم أقرأ مثله ، وقد مررت في دلك عراحل عديدة ، فبعد أن قرأب كتاب (ليون إيدل) عن القصة السيكولوجية . كان في دهني أفكار عديدة ، مثل ، تحظيم الرمن ، والموبولوج الداخلي ، ثم تطور الأمر إلى الرغبة في التجديد في مجال الأسلوب نقسه ، السرد ، كنت أنظر بعين إلى الزواية العالمية ، وبعير أحرى إلى التراث ، عير أسي ثم أصل إلى صيعة تعير عما أريد أن أكتب إلا بدءاً من عام ١٩٦٧ ، وفي الفترة من ١٩٦٣ وحتى ١٩٦٨ نشرت عشرات القصص وروايتين قصيرتين (حكايات موظف كبير في جريدة انجرر اللبنانية وحكايات موظف

صغير في مجلة الجهور الجليد اللسائية) ولكني عندما أصدرت أول كنبي أوراق شاب عاش منذ ألف عام في ١٩٦٩ . لم أضمه إلا خس قصص قصيرة كتبت كلها بعد عام ١٩٦٧ ، كنت قد بدأت أستوحي من التراث أشكالاً حديدة للتعبير ، وبرغم ذلك فقد ظل داحلي شعور قوي بالرعبة في تجاوز الأشكال الروائية التي قرأتها ، واستلزم هدا مجاهدة طويلة بحيث يمكسي القول أنني بدءاً من روابتي خطط الغيطاني وبالتحديد في روابتي التي أعمل فيها الآن . كتاب التجليات استطعت تجاور هذه الأشكال ، أو يعمى آخر التحلص من الإحساس الداخلي بسيطرة المقايس المتمثلة في الروابة الكلاميكية ، أو الروايات التي كتبت في أوربا وأمريكا ، في إطار موجات التجديد المنبئة من هذه الأشكال ، يمكني القول الآن فقط أسي أتجه بحرية أكار إلى وسائل جليدة للتعبير مستوحاة أساساً من التراث العربي .

• .. إسي لا أقول مني آخلق شكلاً أدبياً جديداً ، وإنما أحاول من تحديد يتم بالصبع داخل إطار الفي الروائي ، لقد كانت الرواية العربية ، أو الرواية التي كتبت في إطار الأشكال الأدبية المتعارف عليها بدءاً من دون كيشوت وحتى ما يسمى الروايه الجديدة في أوربا وأمربك ، ثمن مقياساً بجب أن يحتذى بالسبة الروائيين العرب ، وما أقوم به هو محولة تأجيل شكل روائي يستمد مقوماته من التراث بمفهومه الواسع ، بدءاً من التراث الشفهي للموروث الشعبي والذي استوعته إلى حد كبير بقصل بشأتي في الصعيد واجمالية وحتى الراث اللكتوت ، وحتى سيتوات هرية كان داخل الشعور بأن ما كتب تجلمت تجامياً من هذه المقايس التي وصعها اللقد أو الإحساس لذى الكتاب أن الرواية أما أن تكون هكذا أو لا تكون ، وهنا يجب الإشارة إلى أن قلقي المستمر من أحل البحث عن شكل روائي جديد ليس من أجل خلق هذا الشكل فحسب ، إيما حاول أبيد أشكال فنية تتوفر فيها مساحة أكبر من القدرة على التعبير والحربة ، وبما يتواثم مع الريد أن أقونه من أجل حرية أكبر ، وأعتفد أسي قد تحلصت من سعنوه الأشكال الروائية السابقة إلى حد كبير في العمل الأحير الذي أعمل فيه الآن ، كتاب التحليات

العالمية عبر أمني كنت أحاول دائماً تجاور كافة الأشكال العروفة ، والآن لذي مقايسي الحاصة ، لقد تموت من حلال الرواية العالمية عبر أمني كنت أحاول دائماً تجاور كافة الأشكال العروفة ، والآن لذي مقايسي الحاصة النابعة من تجربتي تما فيها تلك المقاييس لمستمدة من النراث ، إسي لا أعمل من فراغ ، عندي تراث من تماذج القص العربي ، والرؤية ، سواء تلك الكامنة في الشعر أو تراث التصوف أو كتب الناريخ أو العادات اليومية في الجياة الشعبية وهذا مجال فسيح يصعب حديثي عنه تفصيلاً إلى تحدد التقايد الفية التي أربد أن أتجاورها بكل ما يصعب حديثي عنه تفصيلاً إلى تحدد التقايد الفية التي أربد أن أتجاورها بكل ما

اعاولات تتم في أصر عديدة ومحتمد، إذا أحدما العرب على سبيل المثال ، سوء كان الرواية المكتوبة باللعة الإنطيزية أو الفرسية أو الأسبانية ، أو الإيطائية ، فإن المحاولات الى تتم تجرى في يطار لتحربه الحصارية هماك ، ولكن بالمسبة في هماك تجربة أحرى ، هناك توات خو ، لم يعرف إلى هما ، محمل بالرؤى التي تعكس تجربة خاصة تتعق مع تجربتي وتكويني ورؤيتي لمحياة ، صحيح آمه لكن عصر خصوصيته ، وطرائقه ، ولكن مكان أيصاً ، من هما أرى أن الوعي بإمكانيات التراث الحاص بي مهم جداً بالسنة في لتجاور أشكال الإبداع السابقة من أجل الوصول إلى شيء جديد ، إلى شيء محلف ؛ إلى شيء لم أقرأ مثله من قبل وهذا طموحي ..

- إن الموصوع بالسبة في هو الذي يقرص الشكل ، داخل تجربتي الخاصة ، في الزيبي بركات كنت أحدق عصراً بأكمنه ، وكان الموصوع مصوحاً في كل رمان ومكان ، أقصر موصوع القهر والبصاصين ، وهنا يجب الإشارة إلى أن جهار البصاصين الذي قدمته في الزيبي بركات م يكن له وجود في هذا العصر ، انه من عصرنا عن ، ولأنني أعيد خال عصر بأكمله كان لابد من إعادة خلق أدق التفاصيل ، اللغة الأسلوب ، أنواع لطعام ، الملاس ، أحماء شورع الفاهرة في هذا الوقت ، وحارابا ، كل دنك من أجل الإبهام بالمصر ومعالجة هذا الموصوع لأبدي في الخطط ، واقع معاصر ، ولكنه مروى بشكن ترجي ، رواية وقائع حارة الرعفواني محمدة ، الرواية كمها مجموعة ولكنه مروى بشكن ترجي ، رواية وقائع حارة الرعفواني محمدة ، الرواية كمها مجموعة معاتب وتقارير ، من هنه كان من الصروري أن حا يلى أسبوب التقارير البارد ، في كتاب المعاليات تجربة تنعلق آلموث ، بالزمن ، بالسيال ، بالعالم الاحر ، من هنا كان اتجاهي المناث الصوق
- المقالات ، التأكيد هماك فرق كبر بين أسلوني في كتابة العمل الأدبى ، وأسلوني في المقالات ، نتيجة عملي في الصحافة يوجد عمدي هصل يصل إلى حد الوسوسة ، على سبيل المثال فإن القلم الذي أكتب يه مقالاتي لا أكتب به أبداً أعمالي الأدبية ، ووقتي السمائي لا يمكن أبداً إن أعمل عيه للصحافة ، إنه وقت مكرس تماماً للأدب ، قد لا أكتب ، عمد ثد أقرأ ، عندما كنت أعمل مراسلاً حربياً كتبت مقالات في السيارة ، وهذه ظروف استشائية .
- في الزعفرافي لغة تقارير باردة ، كما أشرت أن اللغة عندي نابعة من العمل ذاته ، وهنا يمكسي أن أشير إلى شيء خاص ، فمند ثلاث سبوات قررت أن أتعلم اللغة الفرنسية ، وفي هذه الفترة بدأت أكتشف لعة التصوف ، وكان لكي أصل إلى تجربني اللعوية التي ظهرت في التجليات لابد من النفرع الكامل . الواقع أن اللغة العربية متنوعة الأساليب ، لغة الشعر ، لغة الرسائل ، لغة التصوف ، والإيهام بأحد هذه الأساليب

كتب في الرواية العالمية ، أحاول أن أستفيد منه ، لالكي أقلده ؛ أو لأطبق مقاييس مسبقة ، إنما لكي أتجاوره من حلال موروثي الخاص ، هناك طرق عديدة لنقص ، ولتقويم المشخصيات ، على سبيل المثال ، ولكن عند هي الدين ابن عربي طريقة متميرة في قص الحدث ، أو الكلام عن أشخصية معينة ، طريقة منعردة لم أقرأ مثلها في أي رواية ، بها أقرب إلى وجداني ، وأما أقسر على تلوقها ، لماذا لا أتمشها وأحاول أن تكون تلك عنابة نقطة انطلاقي ، تماماً كا حاولت من قبل مع تراث التاريخ المكتوب ، وبالأحص ابن إلى الإيفاع الداخل للسرد على سبيل المثال عند الشيخ عبد الكريم الجيلاني تختلف تماماً عن أي إيقاع آخر شعرت به من الأساليب الأحرى ، لأن هما تجربة روحية محتلفة لم توجد إلا في هذا الواقع الذي أعيشه وأعرفه ، من هما أنا لا أعمل في فراع ، أو أحلق أشكالاً من الحواء ، إنما أحاول أن أخلق شكلي الخارجي من حلال استيعالي للتراث العالمي ، والتراث الروحي ، أحاول الوصول إلى خلق شيء مندو وهذا طموح أي فنان ، وبالنظر إلى نشأتي ، وطبيعتي ، واهتهاماتي كان التراث العربي هو الذي أقف عليه ، أشب وبالنظر إلى نشأتي ، وطبيعتي ، واهتهاماتي كان التراث العربي هو الذي أقف عليه ، أشب وبالنظر إلى نشأتي ، وطبيعتي ، واهتهاماتي كان التراث العربي هو الذي أقف عليه ، أشب وبالنظر إلى نشأتي ، وطبيعتي ، واهتهاماتي كان التراث العربي هو الذي أقف عليه ، أشب وبالنظر إلى نشأتي ، وطبيعتي ، واهتهاماتي كان التراث العربي هو الذي أقف عليه ، أشب وبالنظر أي مقاورة أيضاً عندما أخلق شكلي الخاص المستند إلى هذا كنه .

 صحیح إثنی نتاج حبراتی ، ولكن نصب بعثاه القراءات اطلع علیها آخرون ولم يحاونوا ، مصادر التراث العربي متاحة صد رمن بعيد ، الكاتب الرحيد الدي حاول في عِمَالَ الرواية هو إمين حبيبي إلى روايته الوقائع العربية في احتفاء سعيد أبي النحس المتشائل ، وبالماسية فهذا الروائي أهم روائي عربي السنة لي . لأنه بمصى في طريق مواز لي وأما أمصي في طريق موار به وإن احتلف الاتجاه ، بجيب محموظ بدأ يتبه في السنوات الأحيرة إلى إمكانيات القص الخاصة بالتراث العربي . ويبدو هذا واصحاً في ألف ليلة وليلة ومن قبلها الحرافيش . وأحيراً في رحلة إبن قطومة إداً كثير من المثقمين كانوا ينظرون إلى هذا لتراث إما باستخفاف ، وإما يتعاملون مع التراث المطروق المعروف وإما عن حهل به ، لأن التراث العربي واسع وغزير ويقتصي جهداً عميقاً ودعوباً للإلمام به ، ولا يكفي الإلَّام به للاستفادة منه ، المهم ". كيف ، وقد ارداد الأمر صعوبة في السنوات الأعيرة مع انتشار موجة الاستسهال في كل شيء ، ووجود شعور بالدونية لدى البعض تجاه الثقافة الغربية وأنماط الإنداع الماتجة عن ، وقد كان المرحوم أمل ديقل أحد أبداء جيلي واعياً بتراثنا العربي واستفادٍ منه ، ونما يبعث على راحتي أن الوعي بالتراث ينمو في السوات الأحيرة ليس على مستوى مصر فقط ولكن على مستوى العالم العربي ، قال البعض عن تجربتي إنبي أمضي في طريق مسدود ، لأن الأشكال التراثية محدودة ، وبالتالي فإن تجربتي محدودة ، وهذا لقول ناتج عن جهل بالتراث وما يحتويه ، أشعر أنني شحاجة إلى خمسة قرون من الزمائ بيمكنسي أن أحقق ما أريده من خلال التراث العربي .

هناك باستمرار محاولات لتجاوز التقاليد والأشكال الفنية السابقة ، وهذه

يقتضي جهداً كبيراً ، على سبيل المثال عدما بدأت دراسة أسلوب المتصوفين لم أكتف بقراءة المعتوحات المكية لابن عربي أو الإنسان الكامل لعبد الكريم الجيلاني ، أو الإشاوات الإلهية للتوحيدي ، إنما كنت أقل يخطي صفحات كاملة من هذه المؤلمات على مهل وبأنة لا لشيء إلا نحاوله تشرق لسر لأسنوب ، وبعاده إلى ، المهم الإحساس بخصائص الأسلوب ، وعندما بدأت أكتب العجليات طرحت هذا كله جانباً لكي أصل إلى لفتي الأسلوب ، وعندما بدأت أكتب العجليات طرحت هذا كله جانباً لكي أصل إلى لفتي المناصة ، أعتقد أنني في السنوات الأخيرة أكثر اهتهاماً باللغة على مستوى التعاصيل ، في البداية كنت مهتماً بالشكل العام ، والإنهام ، في السنوات الأخيرة أصبحت أكثر هتهاماً بلقائق اللغة ، وهذا جرء من النمو ، في وقائع حارة الزعفواني استعدت من تجربة ابن إياس المغوية على الرغم أن الموضوع ليس تاريخياً ، كان ابن إياس يكتب أفطع الحوادث بنفس الهدوء الذي يكتب به أبسط الحوادث ، في الزعفواني كتب أعبر عن الأحداث بروح محايدة لأنه تقارير ، ولم يكن عمكناً على النفاصيل . عاكاة أسلوب شعري في التقارير ، بشكل عام أما الآن أكثر تدقيقاً وهنهاماً باللغة على مستوى التفاصيل .

 اللغة بالسبة لي عصر قاص ومؤثر في انعس الأدبي، انلغة بالسبة لي حالة أيضاً وليس مجرد أسبوب بمكن إتقائه واستخدامه كأداة ، والحال كما هو معروف يتعير ، وهكدا تتغير اللعة عندي من عمل إلى آخر ، وأعتقد أن لديَّ تجربتين أساسيتين في اللعة ، الأولى عبر الحس لتاريخي ، والثانية عبر اجس الصوفي ، فعندم كتبت قصصى القصيرة ، « المقشرة » و « اتحاف الزمان بحكاية جلبي السلطان » و « ابن صلام » و « طيبنا » ثم الزيني بركات ، كنت أتقمص روح اللعة التاريخية المتمية إلى القرن السادس عشر ، وحتى أنهد إلى روح هذا الأسلوب وجوهره اقتصى هذا جهداً كبيراً في مطالعة مؤلمات القرون الوسطى ليس بدائع الزهور في وقائع الدهور الآبي إياس فقط ، إن هذا المؤلف الضخم بمثل بالنسبة لي الأساس ، ولكن تنتظم حوله مؤلفات غديدة كالت تكمل عناصر العصر الذي تزايد إحساسي به حاصة بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ ، واني يقابلها في هذا العصر هريمة مرح دابق في ١٥١٧ م ، كنت أطالع صمحات كاملة من بدائع الزهور بصوت مرتفع . وأبقل إلى كراساتي صفحات كامنة صه ، في محلولة المتوصل إلى الإيقاع الداحلي للعة امر إياس ، بل كثيراً ما كنت أتخيل اس إياس نفسه في تلك الأمسيات لنائية التي كان يدون حلالها الأحداث التي القصت أو عايبها ، جسته ، هدوءه ، مرور بده المسكة بالقدم على الورق ، إمها حالة حاصة جداً اعترجت فيها ظروف عامة (هزيمة بونيو ١٩٦٧ وهزيمة مرج دايق ١٥١٧) وحس محميق بالرمن ،

ومشاعر شتى كلها أدت إلى حلق هده اللعة ، بعد أن كتبت الزيني بركات شعرت أبسي أودع هذه الحالة التي أدت إلى حلق تلك اللعة ، وكان دلك صعباً وشاقاً ، فكأنت بذلت مجهوداً ضخماً لإتقان لغة مَا ثم تعمدت أن تساها ، أو لا تتكدم بها ، كنت في الواقع أودع العصر المملوكي ، ولا أودع رغبتي في خلق الجديد المستند إلى التراث العربي ، وبعد مرور عدة سنوات ، وقع ني مايشبه تحربتي مع بدائع الزهور في وقائع المدهور لابن إياس ، فقد قرأته قبل هزيمة يونيو ، ثم أعدت اكتشافه بعد يوبيو ١٩٦٧ ، في نهاية السبعينيات كنت اقترب من الفتوحات المكية للشيح الأكبر ابن عربي ، كنت أنطلع إليه دائماً وأتساءل عما يمكن أن يحويه هذا الكتاب الصخم ؟ ، بدأت أقرأه بالمعل . مستعيناً بمؤلفات أحرى لمعاصرين ، أو مستشرقين للنفاذ إلى أسراره ، ثم حدث في عام . ١٩٨٠ أن توفي والدي فجأة أثناء سفري ، وكان دلك أكبر صدمة تلقيتها في حياتي ، مررت بحزن فظيع ، وتعلاله صاحبت الفتوحات المكية من جديد ، ومرة أعرى بدأت إعادة اكتشافه ، وبدأت محاولاً النفاذ إلى جوهر هذه اللغة الصوفية المرتبطة تماماً بتجربة روحية عميقة محورها الإنسال والكون ، كانت تُمترح بالأُم لعميق الدي أمر به ، وقلد أدت هذه الحالة إن روايتي كتاب التجليات التي مارب أعس فيها حتى الآن وقد صدر مها السعر الأول ، ومرعت من كتابة السعر الثاني ، وأشرع الآل في السفر الثالث ، ومرأة أحرى أصبح كتاب العتوحات المكية عثانة الشمس نتي ينتهم حولها الكواكب ، عايشت معه التراث الإسلامي نصوفي بدءاً من اجبيد والحلاّ والقشيري والإمام الشعرافي وابن سبعين والسهروردي ، وعبد الكرم الجيلاني ، والتراث تصوفي الإسلامي في إيران ، ومازلت أعايشه ، هكد. كانت لعة التجليات عشبة نتاج خالة ، وأدي هذا إلى أن اللعه أصبحت بطلاً من أبطال الرواية ، وهذه الفكره الأُخيرة لم تكن واصحة في دهمي قبل كتابة الروية ، ولكمها وصحت نتيجة الملاحظات النقدية التي سمعتها بعد صدور السقر الأول ، لم يكن القصد أو التعمد عنصراً في دافعي نحو خلق الجديد ، أذكر أن صديقاً بي قرآ قصة « هداية أهل الورى لبعص ما جرى في المقشرة » وقال لي إمها مرحلة جديدة في القصة القصيرة ، وأصغيت صامتاً . وأنا أتساءل أمن المعقول أنني أخيق شكلاً جديداً ، إنه يحاملني ، ثم كتب القاد بعد صدور مجموعتي الأولى أوراق شاب عاش مند ألف عام مؤكدين المعنى الذي قاله صديقي الذي قرأ القصة محصوطة ...

مند رمن بعيد وأحد همومي الأساسية قضية الرمن ، وكان دلك أحد الأسباب القوية التي جعلتني أتجه إلى التاريخ عراحه المحتلفة ، والتاريخ عمدي هو الرمن ، الرمن الجبار القاهر ، المحيى ، المميت ، في صيرورته الرهيبة ، والدي يحولنا باستمرار إلى الماضي ، الذي يجلب الذكرى والسيان ، صد رمن بعيد وأما أنامل الرمن ، وأمعن التعكير

فيه ، بدءاً من أخركة الميكانيكية البسيطة لنثوابي والنقائق والساعات ، إلى حركة الأفلاك ، توالى الليل والهار ، إلى القصاء السنوات ؛ إلى الميلاد والموت ، التاريخ عمدي هو الرمن المقصى ، المتهى ، لا فرق بين لحطة مصت منذ ثوان ، ولحطة مرت على القضائها آلاف أو ملايين السنين ، كلاهما لا يمكن استعادته ، من هنا فإبني لا أصغى باهتهام كبير إلى من يقول « إنك تكتب رواية تاريحية » ، الكل صار إلى ماص ، ماص . من المستحيل استعادته ، لقد تأملت طويلاً ولارلت في الرمن ، وقرأت عن الرمن في الفكر الإنساق القديم ، في الأساطير ، في الدين ، في الفلسفة ، غير إنبي لم أصل إطلاقاً إلى ما يمكن أن يهديء من همي الدائم هذا ، ثمة حقيقة مؤكدة لي ، وهي أن الشيء الوحيد في هذا العالم الذي لايمكن قهره أو مقاومته أو التصدي له ، هو الزمن ، وعلى الرعم من وعي الإنسان بذلك ، الذ أن الكل يعرف أن للحياة نهاية محتومة هي الموت ، إلا أن عظمة الإنسال أنه لا يستسلم أبداً ، يقاوم حتى النهاية ، صحيح أن القصاء لاحق والقدر سابق ، لكن العظمة الإنسانية تكمن في هذا التحدي المطور أحياناً وغير المطور في كثير من الأحيال ، وإذا تأملنا باريج الفن حاصة في العصور القديمة ، فإننا سنجد جوهرها محاولة قهر العناء ، محاولة قهر الرس الذي لا يُرى بالمادة أحياماً ، كاهرم الأكبر ، أو بالسيرة العطرة . أو حيل أن هناك عبداً حر قيه حياة أحرى ، وعندما كانت الحضارة تصل إلى دروتها كان التبير عن الرعبه في الخلود يصل إلى دراه أيصاً ، العن بالنسبه لي أرقى جهد إنسالي لمقاومه العدم، عير أن همي انجد محرى أخر لعد عدة أحداث عامة وأحداث خاصة ، ومريَّ الأحقاث الأخيرة اللهي تعرفت في يُروفاه و لدي ، ومن الأحداث العامة التي هرتني هزأ عنيف هريمة يوثيو ١٩٦٧ ، ثم ريازة الرئيس السابق إلى القدس والصمح مع إسرائيل ، بعد وفاه أبي اتجهت بعمق إلى تراث التصوف الإسلامي ، يعض المتصوفين الإسلاميين قال أن الإنسان سُمي إنساناً من التبنيان ، وهم في النبنيان كلام طويل ، كان من الأمور التي أحدثت في نفسي حرقة داخلية عنيفة أيضاً معايشة لواقع تنقلب فيه قم عديدة بديهة ، وجدر فيه أشياء شبينا ونمونا عليها ، بعم .. على المدى المعيد القادم ربما جرى تحول ، فلا شيء يبقى كما هو ، لكن فرق كبير أن يقرأ الإنسان عن دلث وأن يعيش لحظات التحور أو الوحى بالنسيان ويمكوى بارها . يقرأ الإنسال كثيراً عن الموت ، لكن عندما يقترب الموت منه في عزيز ، يصبح الأمر محتلفاً ، لقد عدت إلى ابن عربي بعد وفاة والدي ، كنب قرأته منذ سبوات يعيدة ولكنبي أعدت اكتشافه بعد وفاة والدير ، تماماً كما اكتشفت ابن إياس مرة أحرى بعد يونيو ١٩٦٧ إسى دائم النَّسل في علاقة الإنسال بالكول ، وكنت أفكر دئماً في هذا الذي لا يقهر ، الرمن وكما أفصل أن أسميه « الدهر » من قناعات أن الكون لم يوجد عبثاً ، هناك قوة تنظيمه وتسيره ، من تأملاتي الخاصة أصبحت مقتبعاً أن الدهر هو الله ، وفوجئت عبد قراعاتي ابن عربي وعيره أن هذه الفكرة تتردد و « الذهر » أحد أسماء الله الحبسي ، بل

انه الاسم التاسع والتسعين ، أي الاسم الآخير . وهناك حديث لمرسول محمد ، يقول « لا تسبوا الدهر هإل الدهر هو الله » .

• .. إنني لست متصوفاً في سلوكي ، عير أنني أعتبر نفسي قريباً إلى رؤية المتصوفين الإسلاميين للرمن ، الدهر ، وكثير من معاماتي الداخلية وجدت تعبيراً عنها في هدا التراث ، ومن هدا فإن معاناتي الداخلية كانت أساساً في التوجه إلى هذا التراث ، ولم يكن الأمر لمجرد البحث عن تكينك ، طبعاً هناك صعاء اللغة ورقتها التي اعتبرها أرق من الشعر داته ، وسي أدعوكم إلى قراءة الإشارات الإفية لأبى حان التوحيدي أو الإنسان الكاهل لعبد الكريم اخيلاي ، وبالطبع هناك المواقف للفري وكتاب الطواسين للحلاح ، الكاهل لعبد الكريم اخيلاي ، وبالطبع هناك المواقف للفري وكتاب الطواسين للحلاح ، النا الدهر هو هني الأساسي ، اللهر بكل مسمياته بلدءاً من اللحظة الآتية إلى الزمن القديم والمقبل والعصر والحقبة وكل هذه المسميات اسم لشي، واحد شيء لا يقهر ، لا أول ولا آخر ، يجهول الكنه على الرغم من أسا نرى ملامحه وعلاماته في كل ثانية تمر بنا ، الأشواق الإنسانية ستضيع ملاحها لولا الأمن ، والحياة الإنسانية ستضيع ملاحها لولا العر ، إن العر باوجهه التونة التي لا راد لها من العرب القداء والعدم .

الأقلام العدد رقع 8 أغسطس 1950



. ورايعات بنيوية في الشيعر ..

تألیف و د کال ابو دیب عرض و عبداللح ابراهم

حلال ربع المرل الأحير ع طب الإنجاب .
كمهج بدواسة المكر الإنجابي باشكاله المعدد ع و به
تعتصر بعلاء المحوث على العلوم الانجابية - واند
شمت المعوم الطبيعية - ويندو الله الأرابط المحال الواسع للشيوية ع وشبوليثها في اللهاد الهاب المحال المحدد الها دات قدرة شيرة على الاستعادة - لنسب لل من طعاب العمل الإيداعي العمل الإيداعي المحال الإيداعي المحال الإيداعي المحال الإيداعي المحال المحال الايداعي المحال المحالة المحالة المحالية المحالية المحالية المحالة المحالية المح

ولقد كان لكلود ليمي شعروس السيوسة الدور كي Strauss المعتمد الحهود المتنازد رعيما لليبوسة الدور كي من الدرسين المعهود المتنازد لي قامت بها مجموعات من الدرسين المعلم الالمهام الله الموافقة الى تشويات علم النمس في محال اللهة المضافة الى لمروقة النمس في محال اللهة المصافح المحافل الموقة الني تؤاكد وفي العلادات المسادلية بين المحامر المعاد تصمن كتاب شغروس المسادلية بين المحامر المعاد تصمن كتاب شغروس المحافظة المنازل منهم سيوي المحافظة الموقة المحافل الاشروقوحاء المحافظة الكليات

وفي العترة الإحبرة ، كثرت المعراسات المسوسة في محال اعمة ٢ كثرة ملحوظة ، ويقودها الأن علمسال عبر .

المرسية المرسية Chomsky المدحد المرسية الدي اوحيد الدي اوحيد المحيول والمدى الطاهري الالمحيلة، المحيول الألم المحيد المح

الداء بيونه بشبيجية ومتهسبوم

المدم المصدري في العرب و المدينة العربة المدينة و والعربية و المدينة العدينة العدينة العربية العربي كان أمونا في المات من اللغه و ومعروف ان المقد تعربي كان أمونا عليية أمرة و مات كان تبديل وقي كلات تعتسره علينة و حديث المدينة عدا في كانه المدينة المدينة

سى الدهيج بعويه الحديثه ،
ولاشتك ايه توجد به رلاد حرى في هذا المحال ،
لا أب اقل سأنا من جهود لمرجابي الميه .
اصحابها على عدارس البحر الطابي ، وعلى رأسها الرجاحي الله ٣٣٧ هـ الا ،

وتحيء الآن محاولات عدد الدارسين العبرات ، ماذ المرب العامي، د با كثيره لمت الاهتمام عدد محود ، وقعه يحوث بذكور عبد لسلام المنتان في محال السبايت علم

المرب شاهدا رائدا على عده الدواسات المهدة من داحية موية ، ودراسات الاستاد كمسسال ابو ديسسب في عدا لمحال ، دون ان خرك نجازات المدارس اللمونة المحدثة ، طورة عده الاسحرات في سهم لمراسة الإعمال الإيداعية المربية ، وهي بصورة عامة چهود تبشسر سجاح كبير ،

يجيء كتاب كمال ابو ديب و جدلية المخفاه والتحلي، راسات شوية في الشعراء بعد كتابين الأول و في السعة الإيقاعية لشعر العربي في للالمي المحدد المربي في المامي والايقاعية الشعر العربي في الخياب في الخياب المحدد المربة الحربة الحرارية الحرارية الحرارية المراجاتي في الخياب

Theory of Poetro magery الشعري و الصادر بالانكثيرية في لنس حسد العسام • الماد العسام • الماد العسام • الماد العسام • العاد ال

ان كأب وحدلة الحداء المجدى عايد يحقى، وسط كثير من الدراسات المتقدية السادجة والسريعة ، كتساب در الإنه يسمد متهجا تقديا موضوعيا وحدد ال الي المكل الإنساني وظراهره الاين باحية أحرى لانه يطرو بولما مقدمة لارال المتعد العربي تمدلا عنها ، دام تقديل اله عاجر عن التوغل ديها ، واستساط معطاعا

وصل عرص ميجوريات هذا الكتاب، لا يعمل من مد القدرة الكبيرة عن المدحث في النسخ والتجدير لهم الم المياسر المكرية لسمى ، ودواعمة ، ومتأوية في الم المعية التي تتحكم مبنية النصى ، وألمنة

اكتباء الاسبس اسي تسبيد عنيها عدد الغلافات ، لاحسل ان بسخور حول قطب واحد او اکبر ۲۰ حیث بعد دسك م الباحث المحرجي المحمى لمسخش السنساني لابسنه من استشماده د رالا پنې ليص دول اي فعل - انه لايقسات الهام النص كشيء مجرد ، وانها يزيج استأثره الرقيقة ، اليوف عن جديد جوهر النص الشعري، وليس من العريب ان معمر المعض ، أن جهود الباحث ــ في يعص الاحيان ــ لاجدري متها ، في منابعته لل مثلاث لأمسل فعل منسأ ، أو حرف حراء او اشارة عابرة • وانما دلك برحم كما اعتقد لكبرة المدر منات النبيكانت استحر بمثل هذا الاصبوراء وبعص البطر عته - لاعتبادها أبها بنباويها جرهر النصي ب را سي د سي رمز غيردلسك الاي يافيه دي پيدي فراو الشي فقره مالينية الحيالي برجع ان بر وج وتكانف احراؤه معا ، بما فيديث مسراجره فيأتمان والعبنية الجلب لجياس الأحسام المناصر تجيه عن نعتها المساد 4 لسبق طريفا بها تصدم شاهی ، وانایر دخشنه ۱۰ و لشغر دخشه . کیا پقسول ارسجو نے وہی جباً فان انباحث محاول احلاء هذه العثاصر ى بحده، ويعطيها احمية عصوى ، مثلنا تشكيل همي في يحبيمه دورا مهما في موجعها كبخره فعال في النص دومس

هما خاه عنوان الكتاب كما تعيقد _

قسم هذا الكتاب في قسمين رسيس اصاد أولى وبحو صهج بيوي في بعديل الشعر •

في القدم لاول ، الذي يتكون من اربعة عمول ، يحاول الباحث ان يعلم در سنة نظرية لل نظيمة في العمل الإبداعي ، مع الله نشير الى انه ليسن من المهماك يفللللما لاسسى المنظرية لنسمج ليسيوي ، يهما يقلم في القسلم الذي دراسة تطبيعه صرفة لنسو من التحرالوري المدين ، والحديث ،

ق بعد للاه مساول بالمراسة للمعيقة دالماعلية المسوية وتشكل المسوية الشعرية وتشكل لخطية المسلبة للمعوزة الشعرية وتشكل لخطية الني يعتبه عليها في هذا المصل كتاب البورجامي للشهور وامور لبلاعة وريدكر شبكل حاطف الدالدراسات الاردسة منه ارسطو حلى كولريسج و Coleroge علم تعط بلصورة الشهرية سوى فيمة حارجيسة أن الدامية عنه حامل بحض الدراسات الماصرة و مثل دراسة الموت المسية عنه موست المساورة المسية عنه موست المساورة المساورة ويعتبر جهود كول د هنه المساورة ويعتبر جهود كول د هنه المساورة ويعتبر جهود كول د هنه سراء والدراس المساورة وروا المساورة ويعتبر جهود كول د هنه المراب و حساس المساورة ويعتبر جهود كول د هنه سراء والدراس المساورة وروا المناسبة في المساورة ويعتبر جهود كول د هنه سراء والمساورة وروا المناسبة والمساورة ويعتبر المنه والمديري الذي يجسد غيى سراء والمساورة وروا الذي يجسد غيى سراء والمساورة وروا المناسبة والمديري الذي يجسد غيى سراء والمساورة وروا المناسبة والمديري الذي يجسد غيى سراء والمساورة وروا المساورة والمساورة و

به ، ، ، ، م الماقد الغد الصحيورة دورا أسير الخميارة دورا أسير الخميري الذي يجمد عمى المحروب الدي يجمد عمى المحروب السعرية وواكد ال غرض هام الدرامالية الشعرية عرص الحرامالي المعتارة ولا عملية حلق في الدات ، قام ثانيا ، عملية المحالال در عائل ، وكثمت واشات على المحلول در عائل ، وكثمت واشات على المحلول در عائل ، وكثمت واشات على المحلول المحلية بالتلقى على ١٣٥٠

و دور ا سبب عبيدم ايكب ياد بعد سياد العبورة عليه و لا. بهره برحم لي لمر سياد بمسية يكنه و مد الم ال سببهد مد سه بيد عال المحاول بوق المستورة عالم المحدد المحدد

بي لمسر ، وإسايمه الدبيدي، والتعريف ترضي و ودبيس ، والروكا وسكستين ، وتمد هذا العصل مهما لانه يحاول دامين الأعمار الامهام مكونات عديده نظم الصورة الشاعرية ، نظريم معينات ، ويوضح دلك جامله في المعودج المحتار لاس المعتق ، وفي حام ، المصل يتسير في الدور المصري المسروة الشمرية

وباس بطوير هيم بدوانية فيما بعد ، حاصة في العصول النالية ،

و العصل التاني المعود افي الغشاء المحسوري السية والتصورات للتحدية دراسة في عضاء الغصيدة و يتماه الغصيدة و يترس الباحث النماعات المسيعة بين الصوره الشعرية بيناها لسنكوجي والوظيعي ، ويودكد على الاستساق المسيعة في القسيدة ، ان هده الما تشكل الميسيسة المسيعة ، ان هده المالية في الشعور دور المالية في حس الطباعة الحسية للقصيدة من جهسية المالية في حس الطباعة الحسية للقصيدة من جهسية المسيعة المالية في المدوري المحق على مستوى المحق على مستوى المحق على المستوى المحقود على المستوى المستوى المحقود على المستوى المستوى المحقود على المستوى المحقود على المستوى ال

الله عده العاملات منسا دورها كسسسر في الداء المسلساء واصلاء حركة متوازية تتبحور حول يواز مناه في السال في المسلسل والله الله المسلسات والله المسلسات وقد حدد هذه المسلسات للسلماء منهم المنسم المقبل وعمر في في يضفة والمارومي وغيرهم

ويو كد عن حلال تحديل هذه ساست الصورة ، ومانوحية وعلى حاصيتي الانتخاص ساست حول هذه الماني ، ويأخذ هذا المنتل بأنالج علم حيا و دراسه نفس لطاهره ومن خلال على مد مد الله المنتسل التالت ، ووجو فرّالد أ

الإيماع أبشمري الخوامر في الشمر المحديث ما قابه يو در على تغملة دات اهمية استثناسة مي ظاهره الاسدال في المحدود وحداده انعسنة المحاصة المتدرك والمنفارات اوما معدث من حركات عنفالية فيها كاسفال تعميلة المتساول ودخولها في يحر المنفارات - أن الماحث يشيدر إلى المحدول المحول المحول المحول المحول المحول المحول المحولة على الشمر الحربي هو محولة عن المحدود المن تعميليس المحرومة التعميلة الواحدة ، وقد ادى هذا انتحول اللمحدود ذات التعميلة الواحدة ، وقد ادى هذا انتحول اللمحدودة عليها الواحدة ، وقد ادى هذا انتحول اللمحدودة عليها الورسي أن المخلس ، واصع المروض يصم حديثة عليها الورسي وتدين مجموعين فياوزان الشعيب عن المداورة فعولى مدادة المداورة المد

تم الماد الاماسي وصولى ومعدودهان ___ ه او نانه مع ديها تعادل دور _ قاعلن حالا بعاعي في العروض وتسلم به الاعامي في العروض وتسلم به الاعراض العينة واحدة من بعض أن حر دو تما يوسسس حرد كامل من العصيدة اومقاطع سباعل علم علم التعينة المجدودة ، مع ملاحمة مهمة جداهي هما الامر لا يحدث في الممارية عي الانتحول حاصول حاصل المحدل العين حروبة و في حدام عدد المجدل ال سماليات

عدة الظاهرة التي احدث تنشر بصوء سبره في سعم العداث لاسود إلى ماقام به إدرابس في حدًّا المجال ولاهو سترد صمعة ءاثمه يرجع الى عايسسية ياقه القسسسرورة سطور الانتاع لاذ ــ لايماع شبكةمن التشكـــ والعلاقات اسي قد تتبلور يعصها في بحور متميزة فالمسة له تها بيسا يفلكل بعديها حزاء كبيا من مشكسسلات عاعية ارمنم ، لكنه يكوك طبيعنا وعاتوفسسسا للاولاب سعمه أثم الله في كروط بأريجية معينة قد يتسسمرب الي تشكلات أيقاعيه أحرى تبسك يستها بعصا من خصائصين يني لاي والف خوخ امنها اوتناسيس في ويسيينه لاية، عيه في مواقع حديده مسائلة عادف بالحديدة بـ ١٠٤ ا ويعتقد أن ذلك بنم في شروط تاريخيـــــــة ، اربيطت بتطور الشمر الحر - والتركير على المحمور وحناسا التقليلة واجيث جدائت هده الظاهرة ويستشهلنم ـ الدهشة االإخيرة ـ لادونيس ، وقصاله لمدوح عدوان وعلى الحددي ، ونطس في حاتبة الفصل حكما يفهم مثمه عهريمه اله داس لان لكون عاملتنا واللبيرة يقتلني بالثقافة والحدة الإحساعية ء وتحولاتها ءاذا درسيست يعبق ودن ظروديا ودراهمها ح

والعصق الأحر من العسم الأوق بتناول فيسبسه الأنهائي النسوية النسوية المنافر المعلق المنافر النسوية المنافر المنافر المنافر النسوية المنافر المنافر المنافر المنافر المنافر المنافر المنافر المنافرة المنافرة المنافرة المنافرة المنافرة المنافرة المنافرة الانساق المنافرة الانساق المنافرة الانساق المنافرة الانساق المنافرة المنافرة الانساق المنافرة المنافرة الانساق المنافرة ال

اهملتها الدراسات المعدية المحليثة ، وكيفية تشكلهما والحلالها باوي معرص تشتخنشه نهاده الظاهرة والبيق ان مافام به هو معربر لمابعثه اومان باكويسون ، حيست درس لاحير تشكل ابسيق فقط ، پينيا اميل البعلاله ، فيما يقنيف كبال ابو ديب بان تشكل النسق بابع مس علاقات موشرة في بمية المصى ، وتتم الشربة المسعمينية المحلابة في عصلية المحلالة ، ويتبح هدم الظاهرة فيحصلها حكايات شعييه ، وفصيلت ، ويسفل بقدها لفو سب ظاعراء فير أحميه عني طأعرد الباق للابية وي**ين دلك** في دراسة الصوص فصفيية لركزيا بامن وحاثى الراهب، لم يطور موضوعه كترفي دراسمه لتشمل للانسسيسة استباق والمخلالها مناء ويودك ان هلم الطامرة - عد ية فيكل تشاطه قمي ، سواء كاب منابعة جناعية او فرويـــة لصندر من عنصر التن والوعي - ١٧٦٪ ٪ . أن الجعــــل الحصيب ، لدراسه بشكل الأنساق الثلاثية والخلاجة هو حكايات . ۵ ايف لنه وبله ۵ وحدا لوتدول هدا لألر ألمهم نفصل حانى ، صبن أندراسة ال<u>تتبعيمية</u> الهمهار

وفي العنبم الأحير من هذا القصن ، يدوس بقتينين للطاعرة ، في بماذج شعرية من الشعر الأوويي والعربي بسعراء منهم ، عامر حصور ، ومحسط عمران ، وبعودج منزجم الشاعر استبيكوسلوف كسي بلاديمير هولان المحافظة المحافظة المتاهيبة الدات المتاهيبة المحافظة المحافظة المحافظة المحافظة المحافظة المحافظة المحافظة المحافظة الأحيرة ، يدرج الاستاب الذي يراهيب موادرة في تكوين النسان الثلاثي وهي

 ا سبق الانقلا اشلاحة في ألهندسة الأشيديسية ،
 وطعمان مقبولها على ألفكر الاسمائي عامة، خلال فرون تويية .

الم يميق الوحدات الثلاث في المسرح الكلاسيكسي الأوجاد المعدث، ولعد الوجاد المعدث، ولعد التي يهده الوجدات دور كبير طبع التي المسرحي المبد عهد أنا ليف الأول عند الأعراق المرورا المسلسرون لوسطى الأولى عند الأعراق المعين الذو ما اصطللح لوسطى الأراد المال الأراد الأراد عليه الدالوجات الأراد عليه ال

٣ - سبق المالوث المسيحي - الأف الأمي - والراح لعدس أن معهوم ، التكاملية عد في المقر المسيحين، في حوهرة أي والت عرب - كان حاسب بهذا التلابية ولائك أن للنباد أن حسال ...

إ - تسق الثانوث العسي عبد مريد ، وطبسي مكونات البجهاز المعسى ، الابا ، و لأيا المدرد والهو واقدم هده المكونات عو «انهو» ريحبوي على تل موروث مث الولادة وكذلك ماهو جز ءاسماس في المحسم ، ويودكد عرويد الله تحت المؤثرات والديمية بكون جرءخاص من الهور - واسمع ومطيا بيسمه والمام المحارجي هو مايسمى «الاب» ويقوم ممهمة حفظ بدات الساء الما الرازخ برعات الاب ، فهي « الابا نظا » ابني بمثل سلطة الوالدين ، والمالمامية .

ه ما السبق الثلاثي في السبة الطبقية للمحتمع ،
 وادائ العق على أن ينكون من ثلاث طبعات عا

ا" ما السبق الثلاثي المنصمن التفسير الحداسية الفاريخ ما حيث بغرض هذا المهوم تصور تبائسية المدينة دونعدا باك و بثناً من العلاقة بين الطرقين، الكتاب المان فصيبين ما الكتاب المن فصيبين مما التعامل واستاذين وفي هذين القد المعالد المع

في الفصل التخامس يعسمه الأول ، تدرسي للأثه

بصومي شعرته لايي وداس ، وتحاول في كل تصيده الحلاء فاعرتبي مسافتستين في نبية القعسمة بالديرامم بعركى الاملال والجبرة _ ويظهر أبو يوءس كمحبدد وركبهية هندره لمطبر الإطلال ألذي يوحى طلابدتأن فومي حلال التحلس البيوي نظهر حركه الأعلال دات فعا -مهصودة ٤ بندون التناعر أن ينجرها د في كل حركه ٠ باعسارها تنصبه عالم الرث ا وعالم الفحط المتهسال على لصد من ذلك برديبس هذا الشاعر عالمه الشميري على الجمرة ، ومعمولها - باغتبارها طباح التحديد الندي الوعب بسيدة المصراء في اكتشاف الطلافينينية نحددته ، بين هاتين الحرك ين، بين كيف أن أسلا ئۇانى ئە انىس مرح سەرە عنى غالم خەسىرى د وق بجليبة لندركة النصراه بكشبف الها السشحوذ ذائعا لنداي النمادج الثلاثه . على الجرء الغاعل الاعظم في العصيد١٠٠ كما ان هذه الحركة دات فيل طاغ حيوي وهام ه حثى ان افعانها وصورها تسبع بالبعياة والجركة ، على نقيص حركة الاطلال لنبي لاتحال الادورا تابويا ، وأنشاعسس مد احماء لهذه أحراء من لاجل أن يوضح السبسي مع نفلاقه استعدم م ساول استيه الإيعامية لكبل ي در به الجمرة تبسر بانفاع رافعنسي عا بدم التجبول حركه الاطلال ووسينظيم ال حراثة الحيراء، هيابان وأنياب في the same of the same of ے دیونہ سی بد لحاصراء وعوا الإستناث عليه القصيمة العربيسنة في

تما ان الرحب يحصنني بحثا قلما مدراسة والبه لايهالمام ٤ ويسرم نفس المهج أبسانق الونفسانهانة . ∀ ان كلافة هذه القصيدة ، لتى تصبر بيعن بيودخينا بشجر أبي نعام في حدى براعته في استثمار العلاقسات التى تولدها المحدرات ، بنينه يطيل بدراميه هينسده العصيدة ، واحلاء البلادات الفيه ، وصور المحسار المتنابكة والمعدة التي بسكل لمحية القمسسيدة ياأن الساعى عوفس الفارية بان الرسع والمثميم استطاع سا لما يودكم الناحث ب إن تحمل هذه العصيدة تتمجوو حول دعسه أبرمن با واستشراق العاق المستعمل ع ولامكنعي يلمنك البنا يدرس التناساب المنصبادة بالتنسي تعمل الفصيفاء نفواء المبل بالواسات الشعرينيين السيالية ، يسن ديك مكانة التباعر قياطبعر العربين ، وكبف أريقاه عصره بخاعوه بعرفطوطه بلايه للللم وعسنان ففسدته عنى أوروث السمرى المسروف ء وبما حاد عن والطريسي بالكثيب في تصيدات ما والبركنو عنى قفره صمرا حركات المواشحة وإفصائده وفي أنفشل الأخير المدون الدالانهة النعفية لا ينجالول مؤلف الكباب أن تفدم نظرته بثيوته للمصلون الشعرى

وبرغم أن دانك يعفو عن مهام المناعر ألا أن الوبديسية بعض الملامات الهمه في هذا التجال، ويعتار بعودين شعريا لادونيس ، ليطنق معهومه ، انسان المصيدة من جماع الرحس - طم الله ، حيث يدرس المصيدة من جماع حواسها المسية والمعوية ، ويعسمها إلى للاث حركات اساسة حنث يتصاد عمل كل حركة مع عمل الحركة الاحرى ، وتعكن هذه الحركات جميما للشكيل الدينة الكوينية بتصادة ، أم يتناول بعد دلك الانساق المعونة في القصيدة ، موسحا أياء بالاستعالة بمحطاط لتشجيري ، مسلما حمل لتشومسكي فيما يدعسوه بالالمو الوليدي الا

ويحتم أنعصل بدراسه السنه الايقاعية معصمدة . ودا تقوم هذا الكتاب وبالانجاز الهم التستسم بالفقره عني الملاحقة غواكبئيات الملافات الجعيب الني تكون الاعمال الانداعية ، ويحيء جديدا وحادا ي البحثة موءاسسا منهجا جديدا ء ومن هذا المطلسق ء ليثيث الموءلف في مقدمه كانه دامل ال طموح هاما الكتاب ثوري تاسيسي ، وفي الان نعسه رفض بي ـ ٨ ـ وجو أيضا ﴿ يهدف إلى أكناه حدث الجــــه واكتحلي ة واسرار أبسنة العبيعة وتجولاتها واطبوحنا ٧ ١, فهم عدد محدود من البعدويي - ٧ في الشمر والوحود عبل ان العد إسلام عي تري الفكر العربي في معاينته للنفاقة والاييسيير را لم الهيد 🛦 🗓 🗓 واذ ملح كثيرا : إلى على البنيوية كمهيج في بجنه لامهراه. فالثوير جدري للفكر وعلاقته بالدلم درمو فماسده وداراته فياللقه لاتمير الشبوبة اللعة عيالمجمع الانمي البسويد الجنيع ، فالشعر ، لاتبير البيونة الشعر ،لكية ، بصرامتها ، وأصرأوها على الاكتئاء المتعمدي ،والإدراك متعدد الانعاد ٤ والعوص على المكونات المعيه الشبيىء والعلاقات أنني تبشبأ بين هذه المكونات ، تعير العكس التعامي للعه والمحتمع والشنعن وتنجوله الى فكر مستنائل ا فق ه منویت ۶ مکنه ۶ منفص ۹ تکر خیلی شمولی ي رهافة الفكر الحانقوعلى منتثواه من اكتمال التصور ، لأنهاع ٧ ٪ ، فالتحريف يعم يبعض الهنات ـ التي لاتقلل من صمته - واكن كان يجب تجاورها ، وتجلب الوفوع فيها ، حاصة في مثل هذا البحث الحاد ،

واهم مايمكن ملاحظته :

ا ـ آن أباحث كان بكرر خلال صفحات الكتاب ،
ولنده مرات ، ميراب المنهج السيوي ، وقدرته وحده
بعد على كتشاف العلاقات أبتشابكه التي لايمكسان
لخلاءها ، وهو يدلك يسمه صبيا مداهب المسلسلية
الخرى ، ومع أنا بتعن مع الودلك بان المهم البنيوي

استطاع بالعمل الوصول الى سالح باطرة في تخليلاته ، والسباحاته المسيه على فهم حليات الممل الايداعسي ودور عناصر تكويمه ، الا اله لالعلي ان للللل الايوات يوچه المحاولات العديه التي تحتلف عما حظه المهج الللوي عالم ، . . الى ذات الاللليات .

المحل الراسع من المساق السيولة ما المصل الراسع ما يعالم من ناحية تشكل النسق والمطللة و ونعل الامواق المعلل من ناحية تشكل النسق والمطللة و ونعل الامواق قراسة طاهرة الاستال الثلاثية و ال تكرار هستدا التشجيص فقط الالتحليل و في عدد من للمسلوص و يعني دون شك ان هذه البصوص دائها الاتطلبات و بعضو سيه لتامة و فلامة لكل مبهد من احبلامات و بعد العمل الباحث هذا لجالب و مقدا من ناحية دومن ناحية الحرى ال في معرش تهميرة الاستال الثلاثية و ارجع دومن ناحية الرحم المراب المحلولة التي ترعيرت السيالة المحلولة المساق المحلولة المساق المحلولة المساق المحلولة المساق المحلولة المسال المحلولة المحلال بسيالة المحلولة المحلو

٣ ما يادر منه بدخره الثنائية ، كما جاء في العصل الثاني م تنكرو بعلى الإشارات والاستشاحات وكدلك في دسائد إلى تؤامل الثلاث ، والحرم الاخير مرالفصل السادس ، الذي يساول فيه السيه الانساعية في قصيدة الدوسي ، هو تكرار لما درسة يتوسع في العصلال المثالة في المحلك الدوسة ، الذي حلى فيه طاهرة الابتال في التحور ،

٤ ـــ أي مطلع العصل الاحير بشير الى ان دراسية هاد تتحد أربع قصائد عطة الطلاق لها ، هي اصافة لعصيدة ادوسني قصائد كل من ، ينتسى الكاهم الالاحداد ولتنافى المراجات المحادات المحداد اليامي المحداد الياميني الميدي المحداد إله السارة الى هذه العصائلينية دويسني ،

ه ـ اضافه الى ملاحظه احرى هي ان الكاب ثناجاء
 في بعوان هو فراسة بيونه في الشعر ، بينما احترى مثله على فراسات تدولت الحقاية والعصاء العصيرة ، ورنما يرجع ذلك الى حرص الوءنف على تعليم منهجه وتطبيقه على اكثر من نوع انداعي

्रम्याः स्थापः १९७० स्थापः १९७० स्थापः

جذور (جينالوجيا) الشعر الجاهلي دراسة شيء نقد النقد

د. محمد بلوحي

يدايسة ظهور العن بعامة والشعر بخاصة عند الإنسان قضية موظة في القدم، لا يمكن البرّم فيها يحكم، ولا سيما أن الأدلة المددية قليلة، أو سعدمة في يعض المواطن، فإذا و أو البرّم فيها يحكم، ولا سيما أن الأدلة المددية قليلة، أو سعدمة في يعض المواطن، فإذا أراد الباحث أن يعسارب تسراتاً شعرياً كتراثنا الحاطي العتمد في الحفاظ عليه على السرواية الشفهية التي تنازعتها الأهواء والعصبيات فإنه سيصطدم أول ما يصطدم يتيلين الأراء والعسبيات فابته سيصطدم أول ما يصطدم يتيلين الأراء والعسراءات وتضاريها، وكل قراءة تدعي للقسها ملك حقيقة العصل في قضية بداية ظهور الشعر الحاطي،

احسنف القدماء من الرواة والمدوس والعاد في أولية الشعر الحاطي، وألقت هذه القصية بنقله على العراءات الحديثة، بل وحدث فيها كثيراً من الأقلام ميداناً يحب التمحيص فيه والتدقيق، بالعودة إلى المدينة عنها تحد بصوصاً تقري بها حجنها وتدعم فهمدهيها.

يسرجع اخستان القدمساء في هذه المسألة بالأساس إلى الرحم الذي واكب عملية التدوين في العصر العباسي، والتي كان يهدف من ورانه دارسو الشعر الجاهلي إلى تدوين أكبر قبر مسكن من الأخبار والأشعار قبل اندثارها بدهاب حامديها من الرواق، وكان هنفهم الجمع أولاً ثم التحصيص بأنب، وذلك بخلاف تدوين الحديث النبوي الشريف الذي راعى فيه المحدثون مقابيس جنبت كثيراً تدوين ما وضلح على رسمول الله كنه ودلك من أجل المحافظة على المصدر الثاني من مصادر الشريعة الإسمامية، كمان القصيد مسن وراء تدوين أحدار شعراء الجاهلية وشعرهم المحافظة على اللغة الصحيحة لوضع قواعدها، وضبط أحكامها، وكان هذا الاهتمام بالتدوين يقع في الدرجة الثانية إذا ما قسوران بمسألة الحديث النبوي التي تتعلق بالشريعة، بل كان بعص الرواة والمدويس يرون أن تدوين

^{*} كلية الآداب والعلوم الإسمائية جامعة سيدي بلعياس- الجوائر

أحبار الشعراء الجاهليين وأشعارهم لا برقى إلى مسألة تدوين الحديث النبوي الشريف

لقد فصل بعص القدماء في مسألة أولية الشعر العربي، فذهبوا إلى أن عمره يمتد بين القرن والقربيسن قسبل ضيور الإسلام على أكثر تقدير، إذ بجد الجاحظ يقرر أن عمر الشعر العربي قصير بالمقارضة مع عمر الإنسانية السحيق، فهو "حديث الميلاء، صغير السن، أول من نهج سبله، وسهم الطريق إليه، امرؤ القيس بن حجر، ومهليل بن ربيعة، فإذا استظهرنا الشعر، وجندنا له إلى أن جاء الله بالإمسلام - خمسين منة عمم - وإذا استظهرنا بعية الاستطهار فمنتي عام (1)، أما اس سلام الجمعي فيروي عن عمر بن شبة أنه ليس الشعر والشعراء أول يوقف عليه، وقد اختلف في ذلك الجمعي، وادعت القبائل كل فبيلة لشاعرها أنه الأول . فادعت اليمانية الامرئ القيس، وبدو أسد لعبيد السن الأبروس، وتعليب لمهلهل، وبكر لعمرو بن قمينة والمرقش الأكبر، وإيلا الأبي دواد،، ورعم ابس الأبروس، وتعليب لمهلهل، وبكر لعمرو بن قمينة والمرقش الأكبر، وإيلا الأبي دواد، ورعم التقدم في الشعر متقربون، لمل أقدمهم لا يسبق الهجرة بمئة سنة أو حود (2)، ولم تقتصر الإشارة السيارهم أو تعاليقهم، ولك يم أساروا إلى المسألة دول الحوص والتمحيص فيها والتقليب في مصمونها.

يدرك المتأمل في هذه الروايات والأحيار إلى بينها ينقق على فترة التأريخ لعمر الشعر الجاهلي ما يبس القدرن والقرنين كدل بالينو بنتصر لقول الجساحظ ومس ذهب مدهبه من "العلماء العرب الدين قالوا بعدة منة وخمسين سنة تقريباً للشعر الجاهلي، لم يبعدوا عن الصواب إذا فرصنا أنهم أرادوا بدلك ما وصل إبنا من الأشعار القديمة" 3- الجاهلي، لم يبعدوا عن الصواب إذا فرصنا أنهم أرادوا بدلك ما وصل إبنا من الأشعار القديمة" إن هدده الإشارة الأخيرة في النص بقرن فيها فرصية هذه المنحي بفرض أن هذا الاتجاه صائب إدا أراد به أصحابه ما وصل إلينا من الأشعار القديمة، أما إذا أحنبا بما لم يصل إلينا، فذاك ما يفتح باب القدول بأن المدة الذي تشرب إليها المصنفات القديمة والذي دكرنا بعضها فيما سبق غير دقيقة وغير معيرة عن أوليات الشعر العربي القديم.

فالتصحيارب الدي وسم مواقعه الكثير من القدماء من إشكالية أولية الشعر العربي هو الذي قتح المجيال أمام الكثير من المستشرقين لإبداء تحفظ كبير حيال الجرم في هذه الإشكالية، والقول بأنه السيس من الواصح متى بدأ العرب في نظم الشعر، فبعصيم يرجعه إلى آدم، والبعض بدعى تقديم قصيائد من عهد إسماعيل وعلى الرغم من أن ملوك جنوب الجريرة العربية ألفو، تقوشهم بلغاتهم ولهجيائهم، فين الأشعار التي اهتموا بنظمها، حسيما يقول الأثريون المسلمون، إنما كتبت بالعربية التنيي كتب بها القرآن، لكن بيدو أن الرأي العام يقرر أن الشعر العربي على الشكل الذي استقر عليه فيما بعد - بدأ قبل ظهور الإسلام بيضعة أجيال قليله (4) فالشك هو المقياس الأساس الذي تبداه المستثمر قون صند البداية في التعامل مع هذه الإشكالية التي اعتمدت حل أطروحاتها على موروث المستعان في نقله له بالرواية الشفهية التي لا ترقى إلى مقم الدئيل الموثق سندا، أو ماديا بواسطة

الكشوف الحفرية أو المخطوطات الموثقة

إذا كانت بعض الدراسات العربية الحديثة تمعى جاهدة إلى القور بأن جدور الشعر العربي موعلة في القدم فإن كثيراً من المستشر قبن وبحاصة مرجوليوت على وجه الخصوص حاولوا إثبت أن السيدية المحقيقية الشعر العربي إنما ظهرت بعد الإسلام لا قبله والكمية الهاتلة من النقوش التي تسرجع إلى ما قبل الإسلام والتي يملكها الآن مكتوبة بعدة لهجات، ليس فيها شيء من الشعر ولا يمكن أن تستنج من النقوش العربية أنه كانت ادى العرب أية فكرة عن النظم أو القافية، على الرغم من أن حصارتهم في بعص البواحي كانت منقدمة جداً فإن كان القرآن يتحدث عن الشعر على أنه السيء يحدثاج إلى تعلى المعقول أن نفرض أنه يشير إلى تلك الصنعة التي تستلزم العلم بالأبجيية، لأن القافية العربية نقوم في تكرار نفس المجموعة من الحروف الساكنة، والعلم بنظام الحروي، لأن السنظم يستوقف على العرق بين المقاطع العلوبلة والقصيرة، وارتبط بعص النهابات المعاسى، فيمكن إذن أن يكون ما يشهد عليه القرآن هو أنه قبل ظهوره كان بين العرب المحسان المعروب المعاسى، فيمكن إذن أن يكون ما يشهد عليه القرآن هو أنه قبل ظهوره كان بين العرب المحسان المعروب نائيم شعراء، ومن المحتمل أن تعتبم كانت غامضة، كما هي الحال لأي ألوان الوحي (5) وهذا الاستنتاح يقوم على قاعدة فيلولوجية طبقها المستشرقون في دراستهم للشعر العرس المعربية.

مفهوم الشعر والشعراء الله الجاهلية والمنتيس بكلاً والتعلقية الكهان، وما كان يصدر عدهم من كلام معسجرع مبنيي على مع موسيقي عندانس وإيقاع متناعة يتالخل في كثير من الصفات مع الإيقاع الشعري الجاهلي هو الدي حيل المرحوابوث وحده بقرا ويؤك الدائري من عليه القران من شعر ما هو إلا سجع الكهان، وشنال بين ما هو شعر وما هو سجع الكهان، وأنهما جنسال وإن النقيا في بعض الخصوصيات التعييرية فإنهما يختلف في الكثير منها، لدك فإن مدهب مرجولبوث بحتاج السي سند علمي يؤكده، وإلا كان الحكم مبنياً على هرضيات تحميية لا تجد من النصوص ما تشد به عضدها.

بي بسارة المستشرق كارل بالبيو فنحت البب أمام القراءة العربية الحديثة لتتجاور الروايات والأحبار القديمة، وتؤسس غراءة نذهب إلى أن ولية الشعر العربي القديم موطة في القدم، يل القول أن أول شاعر عربي كسال ببياً، وذلك شارة إلى سيد السماعيل عليه السلام، فنجد بجب محمد البيبيتي يعدول القصل التاسع من مولقه 6 بأن با الشعر العربي الأول ببيّ وهو "سماعيل أبر الشعر العربي نشأ بعدله في العاربة، واتحد أول أشكاله على صورة اللهيد يتغلى بها المصلول في صلاتهم بالعربي نشأ بعدله لهم إمامهم الديني الدي تولى قيادتهم الدينية بعد أن ترك أبوه له رعايتهم وتعليمهم ديس التوحيد الجديد، ولذا وجد إسماعيل عسه مسؤولاً عن الصغيرة والكبيرة فيه فهو الإمام، وهو ساظم الأناشيد، وهو عربته، والمصلول من ورائه يرددون، والصلاة في المعابد الأولى كلها كانت لنائبيد منظرمة، تُغني وتصحبها الموسيقي وإسماعيل هو الموجه بهذا كله، وهو القائم به وعليه، وقد لكسب هدا الماضي الأولى الشعر قديبة النبي التي لزمنه حتى آخر العهد الجاهلي حتى إن العرب

الذيس تغنوا هذا المعنى في تاريحهم كله لما نقدم إليهم النبي بالقرآن باعتباره وحيا من عد قالوا به يسل هو شعر مثل الدي كان يُوحى من قبله للشعراء، فشأنه قيما أوحي إليه شأن غيره من الشعراء فسانه وحي إليه شأن غيره من الشعراء فسيما بوحى إليهم: أي يدافعونه عن ملك ظنوه طالعه وهي قراءة تنطلق من هر منبه تحتاج إلى أدلة موتقبة تعضد به ما تدهب إليه، الأن مسألة نسبة بداية الشعر العربي القديم إلى إسماعيل عليه السلام تحتاج إلى ترو وتمحيص دقيق حتى الا ثبني أحكاما علمية بهذه الأهمية على فرضيات غير مؤسسة

يربط البهبيتي فدسية الشعر عند العرب بالاعتقاد الدي كانت العرب تعتقده من أن الشاعر كان يقوم في قومه مقام النهي، ويحتج بقول أبي عمرو بن العلاء الذي يرويه أبو حاتم الرازي في الزينة بحياث كان الشاعراء في الجاهلية بقومون من العرب مقام الأتبياء في غيرهم"(7)، ويبني عليه البهبية من حكماً بلة بيس فيه عليه بين ما هو شعر وما هو وحي، وحجته في ذلك قراءة رواية أس عمرو بن العلاء دون المسس من دلالتها الأساسية أو حوهرها بشيء، وبذلك يذهب (إلى القول مأن الديس كانوا يقومون هي العرب معام الأنبياء هي الحاهلية كانوا يبورون لهم طريقهم، ويوسعون لهم آهـــاقهم بالشعر الذي كان العراب -شأنهم في هذا شأن العالم القديم، يراونه إلهاما يتقرل على الشاعر ا من وحي قوي قدسية تحتار الشاعر من بين الناس نعهب به من العلم ما تصطفيه به دويهم. فهو كيان مقدس بلدتهم على قوة معدلة تدكم فيه، وبحدج بعلبه، وكور لله، فيهدج على لسانه قولاً منسجماً مستوياً مواجا، يتنقل أثره إلى قلب سامعه فيتجاوب القلبان بالأصل ورجع صداه ويمترح النفسال بمعسى وأحد، وكأنهما كيار واحد (8) و تلك موازية عجيبة من البيبيتي بين ما هو وهي وما هو شعر، وكأننا به لا يقرق بين مصدر كل واحد منهما، بل ويجعل كليهم، من مصدر بشري، وداك مه يدعس إلىه الاستقراء، لأن مصدر كل منهما معروف لذي العام والحاص، والا حاجة لنا بالتقصيل و يه، قالنه موحسى البه لا نحل مه في ما يوحي إليه إلا من جهة التبليع، أما الشاعر فيو المبدع الخلاق بما يقوله، أما إد، كان يصطلح ويستعمل لفظي النبوة والوحي على غير ظاهر معناهما، بل علمي دلالة أدبية تنزاح فيها اللعطة عن معدها الأصلى إلى معنى تال براد مه الإلهام والتعرد قيسا بما ورد في قول النبي (صلى الله عليه وسلم) لما سمع قول الشاعر الجاهلي:

سَــ تُنِدِي لَــكَ الأَيْسِامُ مَسِا كُنْتَ جَاعِلاً ويأتِسِكِ بالأَخْسِيار مِسِنَ لَسمُ تُسرُول

فقسال: "هسذ من كلام البيوة" (9) فذاك رأي مؤسس، لأن اللفطة تأخذ دلالاتها بحسب المعنى الذي يقصد إليه.

يحسول البهبيئي أن يؤسس لمرأيه القائل بأل الشعر العربي منيعه إسماعيل عليه السلام، ويورد مساؤرده أيس رشيق في العمدة "حكى أبو عبد الرحم محمد بن الحسين النيسابوري أن كعب الأحسيار قال له عمر بن الحصب وقد ذكر الشعر" يا كعب هل تجد تشعراء ذكر أفي التوراة؟ فقال كعب: أجدد في التوراة قوماً من وقد السماعيل، أناجيلهم في صدور هم ينطقون بالحكمة، ويصربون الأستال، لا تعلمهم إلا العرب"(10)، وانطلاقاً من هذا النص يصبو البهبيتي إلى التأسيس نظر حه السابق، وعدد قراءة نص ابن رضيق ومناقشة مستعيضة يخلص في النهاية إلى أن (الشعر العربي

الأول نشأ في حض المعبد، وكان نبعه إسماعيل، وهد هو سر ارتفاع الشعر في معيار القيمة حتى يمس القدسية باعتباره فتحا من فتوح إسماعيل، وهو سر ارتفاء الشعراء إلى مدرلة تضعيم في المسرب موضع الأنبياء في غيرهم من الأمم، وتصير أشعارهم في صدورهم بمنزلة أناجيل الأنبياء فسي أسعرهم"[11]، وهي نتيجة نبرر علو منزنة الشعر والشعراء عبد العرب في الجاهلية، وتفسيح عن حاسب من سر اهتمامهم بهذا الله من القول حتى سموا ما جاد منه بالمعلقات، فعلقت في عند حاسب من من عن جد حتى وصلت إلينا، نكن الذي ينقص رأي البهبيتي النصوص المونقة التي يعتمد عليه في مثل هذا الطرح، حتى يرقى إلى درحة الطرح العلمي المؤسس، وإلا يقي مجرد افسراص يجد الأخد به نفسه في نهاية الأمر كمن يجري وراء سراب بقيعة يحسبه ماء حتى إذا وصل إليه لم يجد شيئاً.

نص لا ننفي نشأة الشعر عموماً وعند العرب حاصة نشأة دينية، وترى في هذا الرأي جانباً من الصححة، ولكنه لا يرقى إلى درجة النعين، والاسيما وأند تبحث في مسألة لا نطك عليها من الأدلة الموقعة الشميء الكشير، بن من زالت مبدات حصف للبحث واستبت، معتمدين في ذلك على العلوم الحسرية، علمه لجد ما بعمر كثيراً من حوادب مسألة أولية التن عامة عند العرب والشعر خصمة، وهمذا ما جعن بروكلمان بقر مصعومة العصل في مسألة أولية الشعر عند العرب، فشعر العرب كان محسب تصوره "قدا مستوها المسبب العميج والكمال، مند ظهر العرب على صفحة القاريح، والا تستطيع رواية مأثورة أن نقدم أنا حيراً صحيحاً عن أولية الشعر، وإذاً فلا بسعا إلا أن استخلص من الملابسات المشابهة عند شعوب بدائية أخرى نائج معينة يمكن نطبيقها أيصاً على العرب، إذا قدمت الأحوال العمكن التعرف عليها عند هولاء نقاطاً يعتمد عليها في ذلك"(12)

بدلك بأحذ بروكلمإن يعنهج تطبيق الملابسات المشابهة التي وجدت عند الأمم البدائية الأخرى لاستخلاص فرضية حسول أوئية الشعر عند العرب، مشيراً إلى صعوبة العصل في هذه المسألة لاتحدام السرواية المأثورة التي تقدم الخبر الصحيح الدي يعصل في القضية، وبدلك يؤكد ثنا أن أي قول يدهب إليه أي باحث في هذه المسألة هو قول احتمالي لا يقيي، حاضع لمبدأ الأخذ والرد، ولكن على السرعم من هذه الإشارة المنكرة ليروكلمان إلا أن كثيراً من القراءات العربية الحديثة خاصت على هذه المسألة محاولة في بعص الأحيان القول فيها بلعة الجرم، وفي بعض الأحيان الأحرى بلعة الجرم،

إن ارتباط الشعر بالجياة العامية للعرب مند القدم جعل بعض القراءت تربط أولية الشعر الجاهسي بالكثير من المحطات الهامة في حياة الأمة العربية في سيرورة تاريخها الطويل، والاسيما وأنها كانت أمة نقطن في موطن الزمنه الكثير من الظواهر الطبيعية وما ينتج عنها من آثار أخلاقية واجتماعية وسياسية، كان على العربي الاهتمام بها أيما اهتمام حتى يوفر النصه أسباب البقاء، ومن أهمها الماء والكلا وخصوبة الأرض، والدفاع عن النفس والحياض.

بشمير جواد على إلى أن أولية الجاهلي لا يمكن أن نقر ببدايتها بنحو قرى أو قرمين قبل طهور

الإسلام كسا ذهبت إلى ذلك رواية الجاهظ رغيره، ويصف ذلك بالخطل في الرأي، والعساد في المحكم، إذ يؤكد أن الشعر أقدم من هذا العهد بكثير، وقد أشار المؤرخ (سوزيموس) Zosimus إلى وجبود الشسعر عبد العرب، بأشعرهم، وجبود الشسعر عبد العرب دلالة على قدم وجوده عندهم، وترسيمهم فسي غسرواتهم بها، وفي إشارته إلى الشعر عبد العرب دلالة على قدم وجوده عندهم، وتشهاره شهرة بلغت مسامع الأعاجم، فذكره في تاريخه. في سيرة القديس (تبلوس) Niius المتوفى حوالسي سسنة 430 بعد العيلاد، أن أعراب طور سياء كانوا يعنون أغاني وهم يستقون العاء من البئره... والأشعار العروية في كتب التواريخ والأدب عن حقر آبار مكة وغيرها من هذا القبيل، فقد روي أن (عبد المطلب) لما حدر بئر (زمزم)، قالت (خالدة بنت هشم):

نَحْسَنُ وَهَبْسَتَا لِصِيدِيُ سَسِطِتُه ﴿ الْمَصْلَةِ الْسَاسِيَةِ لَالْتِ غَسِلَهُ مَسْطِلَهُ تُسرُوي الحَجِسِيجَ زَعْسَةً أَحْسِرُطُه

وأن عبد شمس قال: حَفَسِرْتُ خُشَا وَحَفَرِثُ رَمِّا ﴿ خَشِّى أَرَى المَجَاءِ لَـثَا قَادَ تُمَّا.(13)

كم يدورد نصوصا كثيرة في النصي بالماء وحير الأبار، والماء من المصادر الأسامية التي السبها العربي القديم لموس القدسية لم لحياته وحياة الحلق من حوله من ارتباط بوجودها، من هنا يمكن ترجيح الرأي الذي بنتصر إلى ربط اولية الشعر عبد العرب بحير الأبار واستحراج الماء، لا تجدد في كتب السير شعر قبل في حفر بنار مزم، وفي آمار أخرى، مما يشل على أن العرب كانوا قبل هذا العهد، إذا حفروا بترا، قالوا شعرا فيها، وهو شعر يمكن أن سميه شعر الأبار، وهو يعود ولاشك إلى عرف قديم، قد يتقدم على الميلاد بكثير، وهو يجيب أن يكون من أقدم ما قبل من شعر، للما المسبد عبد العرب إلى المسالة الماء، فيا هب حبود العرب إلى الجملي بالبحث عبن الماء، فيا هب جدال المهيتي إلى الرجاع أولية الشعر عبد العرب إلى انتخلي بالمساء ويوجوده، لما الماء، ومصادره من أهمية بالعة في حياة العربي في صحراء قاحلة أورد السبعض منها اعتماداً على ما ورد في فتوح اللذان و الروض لأنف ومبيرة ابن هشام وغيرها أورد السبعض منها اعتماداً على ما ورد في فتوح اللذان و الروض لأنف ومبيرة ابن هشام وغيرها أورد السبعض منها اعتماداً على ما ورد في فتوح اللذان و الروض لأنف ومبيرة ابن هشام وغيرها ولكن على ميا لقول القصائد الطوال، قصائد مطولة وإنما البيت أو البينين، لأن العربي في دلك الوقت لم يكن ميا لقول القصائد الطوال، فصائد على السرغم من هذه الأبيات الشعرية القليلة التي تطهر وكأنها نف شعروة، إلا أنها نشكل نصوصاً مؤسمة يمكن الاعتماد عليها في التأريخ لأولية الشعر الحربي.

لما نقصم القراءة الحديثة القول في البحث عن أولية الشعر الجاهلي وبحاصة عنا حواد على على على ما ورد في الماء من أشعار بل ذهنت إلى القول بأن نولية الشعر عند العرب ارتبطت بالحية اليومية في ملمها وحربها، ومعاشها ومعادها، إذ لم يقتصر النعني بالشعر على حدر الآبار وحدها،

金条銀」「「اسربسی」条条条条条条条条条条条条(سیدی الوحی 18条条条

و بنمسا تعنى به عند بنائهم بدء أو حدرهم خندقاً، أو إقامتهم سوراً، أو قيامهم يزرع أو حصاد، وفي أعمال أخرى يناط القيام به إلى جماعة في الغالب، وكذلك في العررات وفي الحروب... ورووا أن من الشعر اء الجاهليين من كان يتغنى بشعره، وأن حسان بن ثابت أشاراً إلى التغني بالشعر يقوله:

- تَغَسَنُ بِالشَّسَعَرِ بِسُسًا كُنُسَتَ قَاللَسَةُ

- اللهُ اللهُ اللهُ عَلَى مِضْلَسَمُ اللهُ اللهُ عَلَى مَضْلَسَمُ اللهُ اللهُ عَلَى مَضْلَسَمُ اللهُ اللهُ عَلَى مَضْلَسَمُ اللهُ اللهُ اللهُ عَلَى مَضْلَسَمُ اللهُ اللهُ عَلَى اللهُ اللهُ اللهُ عَلَى اللهُ اللهُ

و لاب الناعب الذكور في الأهاريج وفي أشعار الحج، أبعه يرام على وقعها الشعر، الذي هو شعر العاماء، فإنسا مجد من النف الباقية من الجمل التي يقولها الحجاج في أثناء حجهم، أثار شعر كان مقرونا بالعاماء، ويظراً لوجود تماس مباشر بين هذا الشعر وبين الحياة العاماء، فإن في استطاعتنا القول إنه قد يكون من أندم أبواع الشعر عند العرب، وهو شعر لم ينبع من أنسنة الشعراء المحرفيان، وإنما خرج على كل اسان، وساهم فيه كل شخص: رجل ولمرأة، متقف وجاهل، حكيم وسوقي، وهو بعد نابع من صميم الحياة، ومن باطن القلب، للترفيه عن النفن، ولتختيف التعب، ومساقل السناس بتغسنون عند وقوع مثل هذه الأمور ليم، وهو عناء مريحظ وبا للأسف بالزعاية والعدية، لذلك لا نجد له دكراً في الكتب إلا في المناسبات (5.)، وهي قراءة نجد أصولها فيما يدهب السيه كارل بوكلمان فأورد فيه الساميات أن حركات العمل وميسرة للاميما حركات العمل الجماعي، كانت نحث من تقاء بنسها على التنبي بأغان موز وية مصاحبة للعمل وميسرة له تبسيراً المسامياً، وقد رويت لما عن العرب أيضاً مثل هذه الأعشى التي نصحب العمل (16)، وهو ربط لأولية الشعر عند العرب بالثقافة الشميية والأصول الأشروبولوجية

تمسئل السنتافة الشسعبية عسد الكثير من الدارسين وبحاصة عند المهتمين بالدراسات الشعبية والأنثر ولوجسية المهتمين بالدراسات الشعبية والأنثر ولوجسية المهسد الأول نقس بعامة والشعر بخاصة، لاسيما عند أمة كالأمة العربية وعمق الرتسباطها بالتسمع كفسن قولي، لأنه كان الصاسب لأمة ترتحل أكثر مما تستقر، وهي قراءة تحمل الكثير من الجوانب التي تؤسس لمدهبها بدا ما راعينا إبغال القصية في القدم، وقلة الأدلة المادية التي تقطسع داير الشك باليفين، وبدلك لا يجد الدارس لمثل هذه القضايا إلا الافتراض والبناء على بعض الأدلسة الشسعوية بحاصة ما نعلق منها بالمعادات والتقاليد المأثورة عن الأمة العربية والتي توارثتها الأجسيال أيساً عن جد مشافهة، وتعلق بها العام والخاص، المنقف والجاهل، الحكيم والسوقي، الرجل والمرأة، فأصبحت ممارسة يومية للترويح عن النفس من عدم الحياة ومتاعبها.

وسائقول بشعبية أولية الشعر العربي قول برناح له الباحث باعتبار أن الغن عامة والشعر خاصة السم يولسد مستكاملاً فسي بنيته الخارجية والداخلية كما وصل إلينا في معلقاته وإيما سبقته محاولات مستكررة الفرادية وجماعية حتى استوى على عوده بالشكل الذي وصل إلينا في معلقاته وغيرها من القصائد والمقطوعات التي زخرت بها المصنفات الأدبية القديمة.

إن ربط جواد على أولية الشعر العربي بالأناشيد والغناء المتصل بالحياة اليومية للعربي، جعله يلقسح إلى إمكنية ربط أولية هذا الشعر بالطقوس السعرية كما يربط ذلك الغربيون، لأن "بين الشعر

والسحر صلة كبيرة، بل رأى البعض منهم لى الغرض الذي قصد إليه من الشعر في الأصل هو السحر، ودليل دلك أن العناء عند الشعوب البدائية، ليس متعقاً مع نغم العمل وإيتاع البد العاملة، في خدد الغناء عند البناء أو الجر أو الحفر، أو الزرع لا يتسق مع نوع حركة العمن، وإنما كان يسلى العمل ويسعهم بعوى سحرية، وهو العرض من جميع في القول عند البدائيين، أي تشجيع العمل بطريق سمري (17)، وهي قراءة تستمد أصولها من القراءة التي ذهب إليها (برريس) Preuss كتابه الحصيرة العقلية عند الشعوب البدائية و التي أوردها بروكلمان في مؤلفه السائم الذكر كذلك بديري أنسه الفتائية عند الشعوب البدائية و التي أوردها بروكلمان في مؤلفه السائم البشرية، وليس بمنسع لتعمل المنابعة المنابعة المنابعة المنابعة والمنابعة العمل الإيت عبد الأمم البدائية، فإن آثار الغناء المصاحب لحركات العمل الإيت عبد المنابعة المنابعة المنابعة والجدل، مما لا يمكن لي يشتمن على وحدة إيقاعية؛ فلم يكن الغسائم منابعة الأحوال متسقاً مع بغم العمل تسهيلاً به كما تقدم، وإنما كان الغناء يسلي العمال وسعوية، وإذا فلابد أن يكون الغرض من جميع في الدول عند الدائيس، وتشجيع العمل بطريق مقصدوداً منه مجرد المسامرة، هو الغرض من جميع في الدول عند الدائيس، وتشجيع العمل بطريق منصوداً منه مجرد المسامرة، هو الغرض من جميع في الدول عند الدائيس، وتشجيع العمل بطريق منصوداً منه مجرد المسامرة، هو الغرض من جميع في الدول عند الدائيس، وتشجيع العمل بطريق منصوداً منه مجرد المسامرة، هو الغرابية الغرابية النصل على وحدة العمل بطريق من جميع في الدول عند الدائيس، وتشجيع العمل بطريق منصوري (18)، حتى يجعل من العامل عاملاً منتجاً.

برى بروكلمان أن المقحى السحري للشعر عدد العرب لم يتجل في كل الأغراص الشعرية، بل طهر في غرص الهجاء دول سواء تعمل قبل أل يحدر الهجاء إلى شعر السحرية والاستهراء، كل السياح السياعر سحر يقصد به تعطير قول الخصم بتأثير سحري ومن ثم كان الشاعر، إد تهيأ لاطلق مسئل ذلك اللعن، يليس زيا خاصا شبه يزي الكاهن، ومن هذا أيصاً تسميته بالشاعر، أي العالم، لا بمعلى كان شاعراً بقوة شعره العلماء لا بمعلى كان شاعراً بقوة شعره العلماء لا بمعلى كان شاعراً بقوة شعره السحرية، كما أن القصيدة كانت هي القالب المدي لذلك الشعر (19)، وبدلك بجد بروكلمان يقصر و تباط أولية الشعر عند العرب بالسحر في عرض الهجاء، وفي المرحلة الأولى لظهر هذا العرض عند العرب بالسحر في عرض الهجاء، وفي المرحلة الأولى لظهر من العرف عند العرب، أما حواد على قبعم ذلك على الشعر الذي كان بصاحب العمل، وبذلك بنتصر برأي (يويس) Preuss.

أما مرجليوث فيعلى وجود انشعر عند العرب ولو كان موجوداً لأثر في "الكمية الهيئلة من السقوش التي ترجع إلى ما قبل الإسلام والتي بملكها الآن مكتوبة بعدة لهجات، ليس فيها شيء من المسعر... ولا يمكل أن نسستنتج من النقوش العربية أنه كانت لذى العرب أبة فكرة عن النظم أو القاقبة، على الرغم من أن حضارتهم في بعض النواحي كانت متقدمة جداً. فإن كان القرآن يتحدث عسن الشعر على أنه شيء يحتاج إلى تعلم، فمن المعقول أن نفترض أنه يشير إلى تلك الصفعة التي تسلم العلم العلم العلم المعقول أن نفترض أنه يشير إلى تلك الصفعة التي تسلم العلم بالأبجدية، لأن الفاقية العربية تقوم في تكرار نفس المجموعة من المحروف الساكنة، والعلم بنظام نحوي، لأن انفظم بتوقف على الفارق بين المقاطع الطويلة والقصيرة، وارتبط بعض السنهايات سبعص المعاني، فيمكن بن أن يكون ما بشهد عليه القرآن هو أنه قبل ظهوره كان بين العسرب الكهان المعروفين بأنهم شعراء؛ ومن المحتمل أن لفتهم كانت عامصة، كما هي الحال في العسرب الكهان المعروفين بأنهم شعراء؛ ومن المحتمل أن لفتهم كانت عامصة، كما هي الحال في العسرب الكهان المعروفين بأنهم شعراء؛ ومن المحتمل أن لفتهم كانت عامصة، كما هي الحال في الحال في

ألسوس الوحسي" (20)، وهو طرح معروف يكاد ينفرد به مرجليوث حول أصل الشعر العربي القديم ومدى صحته، فالعرب لم يعرفوا الشعر ولم ينظموه وأن ما عرف عنهم ما هو إلا ضرب من سجع الكهان وما شابهه من الكلام دي الإيقاع المتجانس، وأن اسم الشاعر احتلط عند العرب باسم الكاهر، و هسو رأي فسيه من العلو الذي لا يصمد أمام الشعر الوافر الدي وصل إلينا من الفترة العربية قبل الإسلام، وإن داخله بعض النحل بفعل الرواية الشفهية.

أن الاختلاف على الطرح حول أولية الشعر الحاهلي هو المسعة الرئسة التي تميرت بها جل الدرسات التي تعرصت لهذا الموضوع، وهذا ما هذا ببوسف حبيف في مؤلفه (دراسات في الشعر الجاهليي) إلى الوقدوف على هذه المتنيفة، لأن الباحثين محتلفون حور طبيعة هذه التحرب والمحلولات التي بدأ بها الشعر العربي قبل حرب البسوس، وبين أيدينا بطريتان أساسيتان؛ مطرية قديمة ذهب إليها العلماء العرب منذ عصر التدوين، وبطرية هديئة يذهب إليها بعص المستشرقين، ويستامعهم فيها بعيض للبحثين المحدثين (21)، و .؟.. أن البطرية القديمة تذهب إلى أن أول نشأة الشعر العربي كانت عبارة عن مقصوعات قصيرة أو بيرت قليلة العدد يرتجلها الشاعر في مناسبات طارئة ليعبر بها عن انطباعات سريعة موقفة، ثم أحد الشعراء يصلون في مقطوعاتهم، ويزيدون من عدد أبياتهم، حاصعين في ذلك لسنة النطور الحتمية وقانون الشوء والارتقاء الطبيعي، حتى تكاملت عدد أبياتهم، حاصعين في ذلك لسنة النطور الحتمية وقانون الشوء والارتقاء الطبيعي، حتى تكاملت لهم القصيدة العربية الطويلة في صورتها المعروفة على يد المهلهد في ابام حرب البسوس.

فالمهلهل أحو كليب أور من قصد القصدة الطوال وصطبها العران، وذلك ما تذهب اليه بعض السروايات في المصدر نعمه أن أول السروايات في المصدر نعمه أن أول شاعر همو المسرو الفيليد، وهذا ما حدا مالمستشرق شاعر همو المسروة الفيليد، وهو المعاهر رحانا بقليل عن رمن المهلهل، وهذا ما حدا مالمستشرق مرحول يوت إلى القول بأن "الدعوة الحاصمة بالمهلهل بما نعشد إلى سمه، فمعاه: "صابع السبج الرقيق" والمراد هن "العميج الشعري"، بيما نفسين الاسم بمعنى "الصابع" أدى إلى هذه الفكرة العجبية وهي وهي المعانمة الدول شاعر المحرمة عن جادة الصدق" (22)، وهي تحميدات وتأويلات لا ترقي إلى مصافية الحجج العلمية الذامعة الذي تسائد إلى براهين ملاية ذات طابع علمي.

فإدا كنان البحث في أولية الشعر الجاهلي يسب للمهلهل أم لامرئ القيس- وهما المتأخران رمنياً أمراً بحد فيه الباحث صعوبة، فما بالما بالرأي الدي يدهب إلى أن أولية الشعر العربي بعود إلى أن أولية الشعر العربي بعود إلى آدم أو إسلماعين عليهما السلام أو عاد وتعود، علماً أننا لا نعيم في السب ما فوق عدمان، ولا نجله لا أولية العدرية المعروفين شعراً، فكيف بعد وتعود؟... ما أسان حمير وأقاصي اليمن اليوم بلمانيا، ولا عربيتهم بعربيتنا، فكيف على عهد عاد وتمود.(23)

إن مسألة اللسان الذي كتب به الشعر الجهلي الأول جعلت القراءة الحديثة تثير فضية نطور اللعسة العربية في حد داتها والمراحل التي مرت بها حتى وصلت إلينا كما هو الحال عليه في النص الشسعري الجاهلي، مستوية موحدة في لغة قريش، لأن الفة الشعر الجاهلي وهي التي بقال لها اللعة العربية الفصيحي والتسي بزل بها القرآن الكريم هي قرع من مجموعة من اللغات عرفت عند

المستشرقين باسم "المغات السامية"؛ وقد انكبت على درستها منذ قرنين من الزمان على الأقل مجموعة كبيرة من علماء الغرب بيحثون أصولها وقواعدها وعلاقاتها بعضها ببعص معتمدين في دراساتهم على ما اكتشف من نقوش وكتابات ومخربشات لهذه اللغات في الجريرة العربية وجنوبي الحسراق وفي الشام وسيناء" (24). إن هذه اللغات السامية التي نتألف من قسمين: لعات سامية شمالية تمركرت هي الشام وسيناء" (24). إن هذه اللغات السامية التي نتألف من قسمين: لعات سامية شمالية والعبرية و الأثنورية و الكلاانية، وأحرى تعركرت في الشام مثل الكنعانية والعبنية و والمبينية و البيانية و البيانية و البيانية سامية جنوبية من المهومية و العبرية قريش و اللهجات الصفوية و الثمودية و اللحيانية، وهي المهومات عربية شمالية، وجنوبية مثل المعينية و السينية و القتانية و الأوسانية و الحصرمية و الحميرية (25). فسسالة أولسية الشعر العربي تقصى إلى طرح السؤال طرحاً حاداً، يأي لغة كتب أول نص شعري جاهلي؟، وكيف استرى عبر المراحل حتى وصل إلى لغة قريش فوصلنا بها في المقطوعت و القصائد الذي حوتها مدونات الشعر العربي القديم؟.

إن الخسوض فسي مسمألة اللمات المسمعة بين شمائية وجوبية، والتطورات التي لحقت بعظم اللمسان حستى اسمتوى على تكويده الأحير من اسم وقعل وحرف وأيهما الأول الفعل أم الحرف أم الاسم، ومسألة النطق والكسة وبطور الكسنة العربية حسى مراحل مصحها الأحير مسائل في عاية الصسحوبة والتعقيد والفصل فيها بحتاج إلى در سة معمقة لا يسمح بها المقم ها هنا بالإصافة إلى أمانيد علمية قوبة موثقة

وهذا ما يصعب على أي فرءة العصل هيه، مما عرص على أن المصل هي أولية الشعر العربي مسائة محقوفة بالمخاطر والقول هي أن أول شاعر عربي كان نسا كما دهب إلى دلك المهيبتي أو عسائة محقوفة بالمخاطر والقول هي أن أول شاعر عربي كان نسا كما دهب إلى دلك المهيبتي أو عساد وشدود مسائة تحتاج إلى تدهيق نظر والن الجهود التي بذلت عن أوبية الشعر العربي لم تعد تستادها مسرحلة الفروص القي لم يثبت منها فرض مصورة علمية حتى الأن (26)، وهد ما يؤكده بسر وكلمان إد قسال: (27) "لا تستطيع رواية مأثورة أن نقدم لنا حيراً صحيحاً عن أولية الشعر عبد المسرب وإذ لا يسلمنا أن نستخلص من الدراسات المشابهة عبد شعوب بدائية أحرى نتائج معينة يمكن تطبيبها أبضاً على العرب"، فالبحث العلمي اليوم بوسائله المتميرة من حفريات واجتماعيات وعلم مقارسة اللعات السامية يمكن له أن ينير طريق البحث في أولية الشعر العربي إدا ترفرت له الوسائل الكفيلة بدلك، وإلا بقى البحث في هذه المسألة صرباً من الافتراضات الذي لا تستند إلى سند مادي عنيد.

إن التأريخ الأولية الشعر العربي بعصر المهلهل وامرى العيس، أي تخمسين ومنة عام أو منني عام قبل طهور الإسلام -كما دهب إلى ذلك الجاحظ- مدهب لم تستغه الفراءة المديثة معتمدة في ذلك عسى أن الشمعر العربي الذي استوى على هذه الدرجة العية الراقية والصنعة المتميرة والموسيقى المبدعة ببرهن على ان هناك مراحل منقدمة تعد بالقرول كانت فترة اختمار وتبلور واستواء قبل أل ينضج بهذا الشكل المتمير عند أقدم شاعرين وصل إلينا شعرهما كالمهلهل وامرئ القيس.

تؤكد القرء المدينة في مسألة أولية النبعر العربي أن اللغات السامية ترجع في كتاباتها إلى موعيس مس المطوط، الحط المسد، وهو الخط الذي دونت به اللهجات العربية الجنوبية، ثم الخط المشتق مس الخط الآرامي المتأخر وخط النبط وبه كتبت اللغات السامية، والخط المسند أقدم عهدا مسن الخسط المشتق وهو خط العرب الأول، وهناك خط ثان مأحود من الخط النبطي والذي بعرف عسند المستشرقين يساخط العربي الشهالي، فهو الذي شاع بين ذلك وخصمة على أيدي اليهود والنصياري الذي كانوا يكتبون به حتى كاد بهيمن على الخط المسند، وكان حط العرب عند طهور الإسلام (28).

أما بأية لمة كتبت المصوص الأولى من الشعر العربي فتلك مسألة وقلت أمامها القراءة الحديثة وقعة حذر بطرا لقلة الأدلة المدية التي تسد عليها فرصياتها عادام ((أن كل النصوص التي وصلت كانت لهجات عربية أحرى، منها ما هو بعيد عن العربية النصحى، ومنها ما هو قريب منها وخاصة نقسش السمارة النبطسي)) (29). فالعربية التي وصلنا بها الشعر الجاهلي هي لغة قريش وبها نزل القسر أن الكسريم، مما حمل القراءة الحديثة تحاول الوقوف عبد التعليل الذي يمكن أن تنتهجه لمعرفة كيفية ترحيد اللهجات العربية تحت راية قريش واتحادها لمع رسمية، حاصة، وأن اللهجة ((تشمل على للعظ وعناصر بعصبها قديم حداً يعود عهده إلى أقدم البهجات السمية، وبعضها يمثل النظور الذي مراعلي مراعلي اللهجات في جريرة العرب في بادية الشام وأطراف العراق، هد المتأخر ما يشير إلى التعاد معاد عن معنى الكلمة الأم، ووروده في معال حديد، ترادت من ذلك النظور))(30).

ولم كال النظر إلى هذه المسألة صعباً سحت القراءة الدايلة أطرو حات والرصيات حاول فيها البحسنون مس أمسال _ على جواد في المعصل وشوقي صيف في العصر الجاهلي، ومن قبلهم المستشرقون مولاكسة وجويدي وفيشر ويلاشير _ تتبع المسألة والميل إلى ((الرأي الذي يقود، إن الشعراء المسئلة والميل إلى ((الرأي الذي يقود، إن الشعراء المسئلة المعالية العربية المعامور فيها شعرهم، فالشاعر حين ينطم شعره يرتفع عن لهجة فبيئة المحلية إلى هذه اللهجة الأدبية العامة، ومن ثم اختفت جملة الحصائص التي تميزت بها كل قبيلة في المحلية إلى هذه اللهجة الأدبية العامة، ومن ثم اختفت جملة الحصائص التي تميزت بها كل قبيلة في عليها الاتفاق لجعلها اللعة الأدبية ذات الطابع المصيح، وهل كن هذا الاتفاق بدافع العمل السيسي عليها الاتفاق لجعلها اللعة الأدبية ذات الطابع المصيح، وهل كن هذا الاتفاق بدافع العمل السيسي على قبائل أحرى، ما أمل لفتها لأن تكون لغة أدبية _ وذلك ما يذهب إليه المستشرق باليبو للشيخ حيث ((جمع القويون والنحاة منها مادتهم المعوية، وهي قبائل مَحَد التي وحد ملوك كندة كلمتها وتهدست هدى رمن مملكة كنده، وصمارت لعة أدبية بين العرب))(32)، أما بروكلمان فكان يزى أن وصيات تحاول من خلالها التأسيس التأويلات مختلفة.

((العصم على كانه التأسيس التأويلات مختلفة . ((العصم على كانها قراءات تقوم على وربيات تحاول من خلالها التأسيس التأويلات مختلفة.

هذه الفرضيات والقراءات هي التي حاول حنفي حسنين أن يتتبعها، وهي التي جعلته بنتهي إلي ((النهب جميعاً تمثل فروضناً علمية لم يثبتها أي باحث منهم، وإنما هي حدس بحقلون فيه، ونه كثير من التعميم)) (34). مما جعله يؤكد أن عوامل دينية وسيسية واقتصادية، ماعدت نهجة قريش علي المسيادة خلال العرن السادس الميلادي فأصبحت لعة الشعر ، وأن قبيلة ((قريش استطاعت أن تدمسم هدده اللعسة الأدبسية الموحدة بطابعها الحاص، وبلهجتها المستقلة، تتيجة لمركز القوة الديمي والاقتصادي الذي كانت تحتله حلال القرل السائس الميلادي، وقبيل ظهور الإسلام، حتى إذا برل القسرال الكريم وجد البيلة اللعوبة التي تفهمه دول عداء على الرغم من اختلاب اللهجات، فقبله كان الشيعر الجاهلي، يجوب آفق الجريرة يحمل مشعل اللهجة ألو لحدة، فيجد الأدان العربية كلها نظرب له وتتحمس الاستقباله)) (35). وبدلك ندرك أن الشعر الذي سبق توحيد النهجة لم تحفظه العرب، ولم تسروه لأنسه قسيل بلهجسات متعرقة استعصبي على العرب الحفاط عليها وعلى شعرهاء ولو بحث الدارسمون في النراث الشعبي كالاغاني والأنشيد والأهاريج لوحدوا بواكبر الشعر العربي هي هده الألسوان مسن الأشعار نظر المائر تباط العميق بالمنس في المراهبة الأوسى لتتبلون الحس الشعري لدى العربسيء هسذا الحس الذي ولد معاطع الغناء والأناشيد والأهاز مح الحمسية مطراه لار تباطها بحياته الوجدانسية والمعاشية والسيسبه وكان الرحر السيد العالب على هذه المعاطع العنائية لبساطة موسيقاه وقربها من النثرية المسجوعة دات الإيقاع المؤثر كالمقطوعه الذي أنسانيه هند بنت عنية وبسوة من قسريش فسي غروة أحد لنجميس فرسان قريش من المشركين لمحادية حيش المسلمين، والتي يروي أمها من إنشاد أعرانيف في وم دي قار لتحميس الفرسس المقاتلين.

وبدلك تحساور هدد الأطروحات أن تدهب إلى أنه في مثل هذه المقطوعة الشعرية تبلورت بواكبير الشبعر العربي سواء أكان في لهجاته المحلية أم في اللغة الأدبية قبل أن يخطو إلى مرحلة القصيدة دات المواضيع المتميزة والأخيبة الراقية والموسيقي المتعددة في بحورها المعروفة.

ولتن حاويت الغراءة التاريحية أن تعصل هي شكالية أولية الشعر الحاهلي، بتبيها الأطروحات التي هما علما الفها سلما، فإنها مدرك من المسالة شائكة لا يمكن المصل فيه بعول: وإنما نبقي المسألة حاضعة المحميدات والمرصوات التي لا تمنتد إلى المسئد العلمي القائم، لأن الإشكالية موعلة في القدم وفرصياتها مسية على الاحتمال الذي لا يرقى إلى القول المصل، على الرعم من أن القراءة التاريحية حاولت مكن ما أوتيات أن تبحاث في الإشكالية، ويبقى جهدها جهد يستحق التقدير، كما يعتبر جهد علمياً على المكتبة العلماية وزودها بروى لم يكن لها أن تصل إليها لو لم يبدل روادها جهداً من أجل التأسيس لمقارسة إشكالية أولية الشعر الجاهلي، كما لم تقف القراءة للشعر الجاهدي عند هذه الإشكالية بل تعدتها لتبحدث فلي إشكالية الشعر وجاهدة ما وصل إليه من بصوص هذا الشعر، فعملت من أجل دراسة وتحيص مسألة مصائر هذا الشعر وبحاصة ما وصل إلينا عن طريق الرواة.

■ الإحالات:

- (1) الحيوان الجاحظ: ــ تح عبد السلام هارون ــ ناز الجعياء العلوم ــ لبنان ــ 1996 ــ 1996.
- (2) طبعات قصول الشجراء ابن سلام: تح محصود محمد شاكر - مطبعة المشي -المؤسسة السعونية بمصر - مصر ، ص : 3.
- (3) قساريخ الأداب العربسية كارأبو فاليئو: ــــ دار المعسارف ـــ مصنر ــــ ط:2 ـــ 1970 ـــ ص 68.
- (4) نشأة الشعر العربي دينيد صمويل مرجوليوث:

 ضحمن كستاب ، دراسات المستشرقين حول
 صحة الشعر الجاهلي: تر عيد الرحمن بدوي
 دار العلم المالايين ابنان طا/ 1979 صن ، 93 (ويقصد بالأثريين المسلمين : وواة
 الشمر العربي القديم- هيئة التحرير)
- (5) بشأة الشمر العربي ديفية جسويل مرجوليون عدضك كستاب : در اسات المستقرفين هزل صحة الشمر الجاطي: ثر ك عقد الرخان بنازي در العام للملايين - لبنان - طا/ 1979 -ص : 90 - 91.
- (6) ـــ الشعر العربي في محيطه التاريخي القديم سميب محمد البينيئي: ـــ دار الثقافة للشر والتوزيع ـــ المغرب. ـــ ط 1/ 1987 ـــ ص : 71
- (7) ـــ الشمر العربي في محيطه التاريمي القديم سيب
 - (8) ـــ السرجع السابق: حس 72
- (9)۔ العقب الفرید این عبد ربه: ۔ تع، کشت کسیں وکھمب الزیل واپر شیم الاکتباری ۔ دار الکانات ابتان ۔ کیبان ۔ 271/5۔
- - (11)ـــ المرجع السابق: ص 79
- (12) ـــ تاريخ الأنب العربي كارل بروكلمان: ـــ تر: عبد العليم النجار ـــ دار المعارف ـــ مصر ـــ ط/2 ـــ 44/1.

- (13) ــ الملصدل في قاريخ العرب قبل الإسلام جواد علي: ــ دار العام المالايين ــ البنان ــ مكتبة النهضة ــ العراق ـــ ملام/ 1978 ــ 410/9.
 - (14)_ المرجع السابق: ص 412.
 - (15) ـ ينظر المرجع السابق: عس412/9،
- (16) ــ تاريخ الأدب العربي كارل بروكلمان : ـــ تر ــ عبد الجليم اللجار .ــ 44/1 ـــ 45.
 - (17) المرجع السابق: ص /14/9.
 - 45/1: Audi -(18)
 - (19) المرجع السابق: ص 1/6/1
- (20) ــ نشأة الشعر العربي بينيد صمويل مرجوليوث ــ من كتاب دراسات المستشرقين حول صحة الشــعر الجاهلــي : تر: عبد الرحمن بيري -- مد . 90 . 90
- (22) مشأه الشعر العربي بيهيد صمويل مرجوليوث مد برسمات المستثمر كين حول صحة الشعر الجاهلي تر• عبد الرحس بدري مد صب• 95 (23) ما ابن سلامة طبقات قحول الشعراء مد عبد 11
- (24)- الشعر الجاهلي سراعله واتحاهاته الهمة (مراسة نصمية) سيد ديمي حسين. ــ ص. 8
 - (25) ينظر السرجع السابق: ص 9 ــ 10
- (26) ـ الشمر الجاهلسي مسراطه و اتجاهاته اللبية (مراسة نصية) سيد حلي هسين: ــ ص. 7.
 - (27) برركامان : تاريخ الأدب العربي ــ 1/44.
- (28) يستظرا سنيف صفى حسنين. الشعر الجاهلي مسراحله واتجاهلتمه السية (دراسة نصعية) سا صن: 11.
 - (29)ــ المرجع السابق. ص 19.
- (30) الشعر الجاهلس مسراطه واتجاهاته الغنية



فصول العدد رقم 4 1 أكتوبر 1993

جسد المراة. كلمة المرأة

الفطاب والجنس نى الكتابة العربية (الإملامية)

السرد والرغبة : شهرزاد

ندوى مالطى دوجلاس



ظلت شهرزاد الألثى التى تنسج الحكايات في (ألف ليلة وليلة) تتربع على عرش الساردين شرقا وعرباء حيث بانت ترمز إلى فن القص الأمد طويل. ثقد كان لتمكنها اللغوى وقدرتها الملحوظة على تسخير الخطاب؛ الأثر في استثارة غيرة الكتاب، ابتداء من إدحار آلان بو John Barth وانسهاء بجدون بارت Gagar atlan Poe

وهناك رواية عمدة لرايمون چون Roymond Jean ندعى (القسارئة ia lectrice) (وقد مخولت إلى فيلم سينماتي أيضا) تنظوى على وهى نقدى وتمنزج هيها الرغبة البحسية والأدية، وكذلك الإغراء الأنثوى والسرد، ونؤدى بطلتها الجميلة دور شهرزاد العصرية) حيث تسرد مصوصا (هي في الواقع تتلوها بصوت مسموع) على

مجموعات من المستمعين الذين يختلط عليهم الأمر فلا يسرونه بين الأدب والمعل الجنسي، وتختلف يطلة القرن العشرية الفارسية؛ فهي العشرية الفارسية؛ فهي تصورها القدرة على تملك ناصية الأصور إذ حين خاصرها الرغبة، من كافة الانجاهات، تقشل في السيطرة عليها، إنها التي تقوم بتنظيم الملاقة بين الرغبة والنص حتى وإن كان ذلك لا يتخذ شكلا مطلقا.

إن شهرراد التي نتناويها بالدراسة هي كائمة دات طبيعة جنسية أيضا، بإمكانها تطويع الخطاب (والرجال) بالجسد؛ فالجسد يجدها بالقدرة على الكلام - أي أنه تقاوم العنف الذكوري بجسدها وكلماتها التي تفيض بأنوئتها. وعلاوه على ذلك، تقوم شهرزاد بالسرد لترشيد الرغبة ومن ثم النشاط الجنسي برمته

ولا شك أن الإطار الحكائي أـ (ألف ليلة وليمة). أي التمهيد والخاتمة، كما يطلق عليهما خادة ـ يعد

أستاذ الدراسات الشرقية والأفريقية بجامعة تكساس.
 ترجمة: مارى تويز عهد المسيح، قسم النعة الإنجليزية برجامعة القاهرة.

من أقوى الأطر السردية في الآداب الصالمية. وإذا كان الإطار السردى لـ (ألف ليلة) قد راق للكثيرين لأمد طويل، قيإن ذلك لا يرجع إلى أنه ينطوى على الجنس والعنف معا قحسب، وإنما يرجع ـ فضلاً عن ذلك ـ إلى العلاقة المريدة التي تشأت بين الرغبة الجنسية والسردية.

والمقاد الدين تناولوا (ألف ليلة) بالدراسة عديدون، كما أن الكثير منهم قد تطرق إلى إطارها الحكاثي في كتاباته النقدية وينقسم المهج المفسيسري إلى مدرستين:فهناك التمسير الذي يرتكز على مفهرم واكتساب الوقت، Time gaining وهناك التفسير الذي يرتكز على مفهوم (الاستشفاء) Healing. ولو نظرنا إلى الإطار، من منظور شهر زاد، لاحفانا أن هذا الإطار يعد إحمدي تقتيمات (أكبشمهاب الوقت)، وبظهم عاثلاً للأحداث السردية الأخرى في النص، التي تعمل على اكتساب الوقت، أو تستخدم للحفناظ على الحياة. وتلهب ميا جيرهارد Mra Gerhardt أنني كتابها. فان القص: دراسة أدبية لألف ليلة ولبلة، ص ٣٩٧ م ٣٩٨، ليدن: ١٩٦٣) إلى أن إطالة غسهرزاد الحكى تهدف إلى كسب الوقت، حيث نتتابع حكاياتها إلى أن تبنغ النصر في المهاية. وبالمثل؛ يلحظ برونو بيتلهابم Brono Bettleheim في كتابه داستخدامات السحر: معنى القصص الخرافية وأهميتهاه، نيويورك ١٩٧٧ ء س ٨٧) أن سرد القصص الخيالية لمنجاة من الموت يعد من المراضيع الرئيسية التي تنبئ عن بداية حلقة قصصية. ويعبد يبتلهايم من أمضل التقباد الدين تننوا مصهوم والاستشفاء، ويرتكز هذا الناقد، الذي يتبع منهج التحليل النفسي في دراسته، عنى البطلين: شهريار وشهرزاد. وتمثل شهرزاد الأنا (Ego)، وفقا لتمسير هذا المنهج، في حين يقع نظيرها الذكر محمت وطأة الهمو (Id). ويعمل النص بجرانبه كافة على تحقيق التكامل في شخصية الملك. وتكامل الشحصية الذي يتم ترجمته

إلى مصطلحات يوخ، هو مغهوم أساسي في مناقشة جيروم كلينتون Jerome Clinton في بحشه والجنون والشفاء في احدث البلة، نشر في Jerome Clinton ، ١٠٧٠ (١٩٨٥) س٧٠٠ ـ ١٢٥) ذلك لأن الأطروحيات التفسيرية الخاصة باكتساب الوقت تتداخل تساخلا واضحا مع الأطروحات الخاصة بالملاج.

ويتجه التقد القرنسي مؤخرا انجاها مغايرا لمنصر الإطار، حيث يبدى اهتماما بفكرة الرغبة. وقد أبرز أندريه ميكل André Miquel (في مقالته وألف ليلة زائد ليلة) ء ونشسرت في Contique littérature Populaires . (مارس ١٩٨٠، ص٢٤٣) الترابط القائم بين الرغبة وشهرزاد. ويؤكد جمال الدين بن شيخ هذا الترابط (في كتابه وألف لبلة وليلة أو الكلام الحبيس، باريس: -Gid-۱۱mard (بذهب إلى أن القاص البارع يصبح ومكتون/ جوهر الرغبة loat éter de desir ، أما إدجار ويبضرEdgard Webes (في كشابه اسر ألف ليلة وليلة: الكلام المحرم/ المتداخل في شهرواد Le Secret des mille et une nuits: Linter ... dit de Sheherozade كشاب يستحق القراءة برغم عنوانه الذي يحاكى عناوين الأفلام السينمائية وعلافه المثبرت فهو يتبع منهج التحليل التقسى عند دراسته حال الرغبة في هذا العمل الذي يعد من كلاسيات الآداب العالمية، ومع ذلك، يقيب عن كاتب الدراسة العديد من آليات النص، بل تهبط شهرراد إلى مرتبة أدنى بما هي عليه، وتغدو مجرد تجسيد للكلام · (فهو يطلق على أحد الأقسم في كتابه العنوان التالي وشهرزاد أم الكلام (Parolé).

إن كل هذه الآراء عن شهرزاد والإطار تشميمة بخاصية أساسية تهيمن عليها جميعا، فكلها آراء لوعى ماقبل التميز الجسى بالمعنى الفكرى لا التأريخي، إن جمل شهرراد تمثل مكنون الرغبة (وتسوينها بالكلام) وقصرها على دور الشافي، يصرف الانتباه عن كل من

قوة شخصيشها وسيطرتها على للوقف، هي الوقت الذي يحجب ديناميكية قوة الذكر ــ الأنثي.

وتفجؤنا هذه النزعة اللانسائية بشكل مسرف في كتابات فاطمة المرتيسي، الكاتبة النسائية المفرية (في كتابها اشهرراد ليحت مغربية الدار البيضاء: ١٩٨٨) التي تلحب إلى أن شهرراد لاتتعدى كولها افتاة شابه تتسم بالبراءة، قد ساقها حظها العائر إلى مراش شهربار. فلم تقلح شهرراد سوى في تحقيق الغلية الحارقة للبراءة، وهذا الرأى من شأنه الاستهانة بدراية شهرزاد وفطنتها من جهة، وقدرتها على المادرة وبراعتها في الأداء من جهة أخرى. إن حظها العائر لم يسقها إلى فراش الملك، ولم تكتب لها الغلبة نتيجة ضرية حظ حارقة. ومما يثير السحرية أن الكتاب الإبداعيين قد تبيوا بجلاء للدلول التسائي للإطار الحكائي الذي يصور يراعة السارد. وعلى سبيل الثال، هناك كِشاب من أمثيل يو Poc وبارث Barth يحركهم دافع الغيرة، هم أن شهرزاد ليست كاتبة العمل ولكنها السارد الرئيس له) شرعو في إخفاء منجرات شهرزاد الأدبية والجنسية.

إن الإطار وحدة أدية متكاملة، ذلك برغم العصول الإضافية لليالى شهرزاد السردية. ولذلك، فإنه لا يجوز اقتطاع مقدمة العمل والنظر إليها على أنها فنص أولى المهيدي Pre-text كما يذهب بن شيخ. وقد جرت العادة، بالمثل، على الاستهانة بالخاتمة، حتى إذا لم يتم خاهلها بالكلية، مع أنها تعد في ضميم الحكاية، من حيث إنها تعيد التعريف بمضمون المقدمة عبر خانمتها الأدبية. وقد أشار معظم النقاد ابتداء من مياجير هارد إلى ما جمعوه تعارضا بين الخرض الظاهري لقص شهرزاد من الحمايات المروية التي تقدم نمادج ومصمون العديد من الحكايات المروية التي تقدم نمادج من التحايات. وتحمل هذه الأطروحة خطرين؛ في إما نفالي في الاعتماد على منهج نفسيري آلى يتبع

التحليل النفسى (وقد أرضع كلينتون أحد شراكم)، أو أنها تنزع إلى نقييم مناول كل حكاية وأثرها خارج النسق الكلى لـ (ألف ليلة). وفي كلتا الحالتين، فإن هذه النظرة خارج للوضوع بمعنى من المعانى؛ حيث إن إحار القص يحتوى، كما يتضع فيما بعد، على عناصر مستقلة عن مضمون الحكايات المروية.

وبوسمنا تقسيم الإطار إلى ستة أجراء تيسر علينا مخليله:

١ ــ يفتتح الجزء الأول برغبة شهريار في رؤية أخيه الأصعر شاه رمان، وكانا قد افترقا مند عشرين علما، فقد دفعت الرغبة شاه زمان إلى السفر إلى أخيه. وتبيح له هده الفرصة اكتشاف خيانة روجه، وفي أثناء زيارته شهريار بكتشف خيانة زوج أخيه الملك الأكبر.

لا مد أما الجزء الشائى، فهو يحتوى على سغر الأخوين اللذين يهجران مملكتهما بسبب السلوات المشيئ لرزجة كل متيسا، وفي هذه الرحلة، يقابلان العقريت الدى المحتطف شاية ترعسهما على مضاجعتها شحت التهديد بالموت وفي بهاية تلك الواقعة، يقرران العودة إلى مملكتهما، والامتناع عن الاقتران الدائم بالنساء.

٣ .. ويتضمن الجزء الثالث رد فعل شهريار العيف على الأحداث السابقة التي تقع في الإطار، حيث يسرد لما لقاءاته الجنسية التي لا تتعدى الليلة الواحدة التي تتهى، في معظم الأحوال، بقتل شريكته.

٤ ــ وتدخل شهرزاد إلى مسبرح الأحداث في الجزء الرابع. وبرغم اعتراض والدها، فإنها تصر على أن تتقدم إلى الملث. وتجند أختها دنيازاد لمعاونتها في خطتها. ومن ها، يبتدئ السرد.

 ولا يتوقف الإطار عند هذا الحد؛ إذ يستمر
 إلى الجرء الحامس ملازما أداء شهرزاد القصصى الذى يمتد ألف ليلة وليلة ولا يجور الجمع بين ممارسة القص ومعسمون المحكابات المروبة. وإذا كسانت الحكابات المروبة. وإذا كسانت الحكابات التي تروبهسا شهرزاد تقع خارج الإطار (وقد يكون من الأفضل القول إنها تقع داخله)، فإن ممارسة القص هي تكملة للإطار. وعلينا النتبه إلى أن شهرزاد، حين تسترسل في القص، لا يخشقي رجودها؛ شأنها في ذلك شأن أبة أداة من الأدوات الأدبية الرائلة. إنها سارد متطفل، يظهر لنا في بداية وخشام كل لهلة على الأقل، كما يظهر شهربار ودنيازاد بشكل عرصي، وهما شخصيتان تشميان إلى الإطار الحكائي

۲ - ویأتی الجزء الأخیر الإطار خاتمة سعیدة له: إذ يعلم شهریار أنه قد رزق ثلاثة أولاد (وهو خلف محظوظ بحق) ویكافئ شهرزاد علی دلك بإدامة حدم رداف لها. وفی تسخة أخری مطولة من الكتاب، تنزوج شهرزاد من شهریر، كما تنزوج دنیاراد من شاه زمان، بسما یجری الإصداد لتدوین، بعض (أنف لیلة ولیلة) بوسما یجری الإصداد لتدوین، بعض (أنف لیلة ولیلة) بوسما یجری الاصداد ودهای ولا یقرقهم سوی لبوت.

إن الرغبة تكمن في صحيم إطار (ألف لينة)، ولكن النص يطرح إشكائيتها، فئمة رغبات لائقة وأخرى غير لائقة، وعلى بحو أدق، هناك أتماط لائقة وأخرى غير لائقة من الوظبة، ولا تتحصر توجهانها وكيفية إشباعها، والمقياس لتوافر اللياقة من عدمه لابكمن في التنافض الأخلاقي بين هذه وتلك، أو يقشمسر على المفهوم الضيق بكل ما هو عادر أو غير عادل، بل يجاورهما ليبغ المجال الديني لكل ما هو ملائم ومن ثم يحقورهما ليبغ المجال الديني لكل ما هو ملائم ومن ثم يحقق الإشباع،

وتبرز أهمية الرغبة سد الأحداث الأولى في الإطارة فشهريار يشتاق إلى أخيه. ولبس هناك غرابة في ذلك في البدابة. ولكنء سرعان ماتنجم عمة مشكلات عن هذا الاشتياق، لأنه يحرك الأحداث التي تتوالى فيما بعد.

إذ بإشباع هذه الرغية، أي يسفر شاه زمان لزيارة أعيه، يتسنى للمنك الصغير اكتشاف خيانة زوجه، وهو الإكتشاف الأول الذي يفتتح سلسلة من الاكتشافات. ولا تعد رغبة شهربار في رؤية أخيه مجرد أمنية بسيطة، ولكمها تعني الحاجة إلى ١١٤ خر؛ ، والأخر هنا ذكر. وما نلحظه في الأحداث الاستهمالالية بالنص هو إشارة إلى الرغبة في المثلية الاجتماعية والافتران، وهي إشارة تتأكد أهميتها ني الأحداث اللاحقة من (ألف ليلة). وعلينا التمبيز، في هذا الجال، بين المشهة الاجتماعية والمثنية الجنسية. أما الأولى فإنها لا تنم عن علاقة جنسية بحال من الأحوال، بل عن علاقة اجتماعية بين فردين يتعميان لهوية جنسية واحدة، وهناك دواسة بارعة لهذا النموذج من العلاقات قامت بها إيف كورفسكي سيدريك Eve Kosofsy Sedgwick في فيين الرجسال: الكليسة الاجتماعية للذكورة في الأدب الإنجليزي، يوبورك ١٩٨٥). وقد اجتاحت الغرب نزعة لتفسير ضاذج لتثلية الاجتماعية بوصفها مؤشرات على المثلية الجنِّسينَة؛ ثُمَّا حَمَّى منها وما ظهر، ويعكس ذلك كله مدى استحواذ فكرة الثانيه الجنسية على الحضارة الغربية وهلع الثليسة homophobia الذي أصابها منذ مهايات المصمور الوسطى، وفي الإطار الحضاري العربي هناك حصور للمثلبة الجنسية، ولكن درن أن يكون في ذلك ما يسبب التوتر في هذه الحضارة. ولم يتحرج المؤلفون العرب القدماء من مناقشة نزعة المثلية الشهوية -homo erot.cism الدكورية وهم بصدد الحديث عن الاشتهاء المناير heterosextral .

أمنا في (ألف ليلة)، فنإن الرغنية في المثلية الاجتماعية تنشأ عنها علاقة ذكورية تتعدد مشكلاتها، وتضارع العلاقة بين شهريار وشهرزاد في أهميتها.

إن الزوج الذكر يشكل إشكالية مركرية في إطار (ألف ليلة وليمة). وقد يسدو المظهسر الخارجي لتلك الملافة التي ترد في كافة النسع مظهرا شاذا، ثما أدى

بمعظم النقاد إلى التغاضى عنه (غالبا يتم توضيح دور شهريار دون شاه زمان، وقلما تذكر علاقتهما) ، كأن المحكاية بإمكانها الاستمرار دون الالتين، فهى تروى عن ملك يرتخل ويمود فجأة، ليكتشف خيانه زوجه، فيطردها ويراخل مرة أحرى بقلب، مثقل، ثم يلتقى والعفريت مع المرأة الشاية، فيتحول ضد كل النساء، ويتخذ قرارا بأن يضاجع امرأة كل ليلة ثم يقتلها بعد ذلك (هذا على حد قول قاطمة المرنيسي). ومن ثم، يتبين لنا أنه لابد للزوج الذكر أن يؤدى وظيفة أخرى.

إن شهريار؛ بعد اكتشافه أن زوجه تضاجع العبد الأسود، يقرر الفرار هو وأخوه شاه زمان كما يقرر ترك العالم يوصفه زوجا مماثلا اجتماعيا، والاستعمال المتكرر للمنظ قدنها؛ لا يخلو من الدلالة؛ مأصل لفظ قدنها، يثير إلى أدنى الأمكنة، فهو يمثل الجانب السلبي للعالم لأنه يغاير الروحانية، ويقترن بالمفهوم السلبي للجنس والآئي دائما، وعند رحيل الروح المماثل اختمياعها، تنقلب الأشياء رأماً على عقب في النص.

إن هناك تهابها بين الزوج والزوج المغاير جسيا -bet وحده تموذجين من الأزواج أحد العوامل التي يفجر سلسلة من الأحداث الغرية؛ إذ حين يتوجه شاه زمان لتوديع زوجه أى وهو بعسده تلبية رغبة شهريار في المثلية الاجتماعية _ يكتشف فعلة زوجه المشينة. وما يحط من قدرها ليس أنها قد اختارت الطاهي رقيقا تضاجعه، ولكن لأنها خاتت إخلاص الملك فها. وحيدما يقوم شهريار وشاه زمان برحلة المثلية الاجتماعية يتقايلان والعفريت، خاطف المرأة الشابة. وتغير هذه المقابلة مسار الأحداث السردية، على نحو ما يتضع لنا فيما بعد.

وترقبط الرغبة في المثليه الاجتماعية التي ترد في إطار (ألف ليلة) ارتباطا مركبا بفكرة السقر، إذ عادة مايكون الترحال ذريعة للتعلم ونضوج الخبرة، كما تجد

في أسفار السندياد. ولكن التلميحات المتضمنة في لفظ الديباك، وقول شهريار إن عليهم شد الرحال افي حب الله يضفيان على الرحلة طابع البحث الروحي. أما إذا نظرما إليهها عبير إطار الحكاية، من حيث هو كل متكامل، فإننا ندرك أن تلك الأسفار ليست سوى بجارب الإساءة التعلم misleaming، فلللك شهريار هو العنصر الخرك للرحلتين، وينتيه شاء زمان وشهريار يسبب رحلتهما الأولى إلى خيانة زوجيهما.

أما الرحلة الثانية التي قام بها الأخوان، بوصف كليهما زوجا مذكرا، فهي همع مشكلات الأجزاء الثلاثة الأولى للإطار، عا يستأنف الأحداث السائفة ويشير إلى الأحداث اللاحقة. ويقترح شهريار تلك الرحلة نتيجة اكتشافه خبائة زوجه حين أطلعه شاء زمان على ذلك؛ حيث رأها تنغمس في متعة جسدية مع أمود ليس من جنسها (وهذا يعد اختلاطا جنسيا غير محبب)، ويحمن هارلو Harlow (في كتابه دالشرق الأومط؛) الإشارة إلى التحديات المتعددة في النص على مفهوم المنالة والجنس والطبقة. وينطلق الأخوان يعد ذلك المنابلة التابة التي خطفها العفريت، وبعد هذا اللقاء ذا ليقابلا الشابة التي خطفها العفريت، وبعد هذا اللقاء ذا

يسمع الأخوان، عند الوصول إلى الشاطئ، صرعة خشيمة تصدو من جوف البحر، وفجأة تشق المياه، ويندفع منها عمود أمود لا يترقف عن الارتفاع، ويبعاح الرعب الأخوين، ويتسلقان شجرة للاعتباء بين أغصانها، ويتحول هذا العمود الأمود إلى عقريت، يخرج حاملا صندوقا زجاجيا كبيرا، ثم يفتح الصندوق، فتخرج منه سيدة شابه جميلة، يجلسها تحت الشجرة، ويخاطب العقريت المرأة بما يكشف عن أنه اختطفها ليلة زهافها، ويخد المفريت إلى النوم، وقد أمند رأسه إلى حجر الأخوين بين أعصان الشجرة، فتزيح رأس العفريت عنهاء وتدعو الملكين إلى الزول إليها، وتصر على طلبهما برغم

وقضهما الخاثف، وحين يكروان الرقض، تهددهما بالموت على يدى المضريت، فيسهيط الاثنان من ضوق الشجرة برفق، إلى أن يصلا إليها. وحيئك ترفع ساقيها، وتدعرهما إلى مضاجعتها مهددة إياهما بالموت. ويشوسلان إليها أن تخلي سبيلهماء ولكنها تعاود تهديداتها، فيضاجعها الأخ الأكبر ويتبعه الأخ الأصغر. وهتاك إضافة لهذا الشهد في طبعة بولاق أل (ألف لينة) يظهر فيها الأعوان وهما بتجادلان حول من يكون الأسبق في أداء المهمة. وعد الانتهاء من المهمة، تطالبهما بخانميهماء حتى تضيفهما إلى مجموعة العدواتم الأعمري التي أخذتها من باقي الرجال الذين ضاجعوها، وذلك لكي يصل عدد الجموعة إلى ماتة خاتم. وبعد الاستماع إلى هذا التقسير من السيدة الشابة، يصرخ الملكان : دالله، الله. لاحول ولاقوة إلا بالله العلى العظيمة ، يسلم الرجىلان خــاتمرــهــمــاء وتضيفهما السيلة إلى مجموعتها، وتطلق سرأح الأحوين مرة أشوى بعد أن تهندهما بللوث.

وتأتى هذه الحادثة في قلب الرحلة الثانية، أى في اللب تجربة الأخوين التي تميء التعلم misteaming ومن شأن شهرزاد أن تبطل أثر تلك الحادلة، وهو ما نتحسمور حوله الدروم التي تلقيها. وقد قدم لنا ويسر تحسمور خوله الدروم التي تلقيها. وقد قدم لنا ويسر مبورة المسود الأسود والصندوق الروفقا المنهج التحليل النفسي فالشكل العمودي بفترن بالقضيب، بينما يقترن السندوق برحم المرأة الكما ينبه الناقد الفرنسي إلى أن تلك الحادثة تحسوي على نبادل الأدوارة إذ مشاهد تلك الحادثة تحسوي على نبادل الأدوارة إذ مشاهد الملكين وهما يسددان تحو العفريت ما القنرف في حقيماً ويتمادي هذا التحول في الأدرار، حيث يسمر حقيماً اللقام عن العكاسات منساده، وتضابلات، مع المنامرات السابقة للملكات الخاتيات، فضه زمان قد خاته روجه مع الطاهي الكريه، وشهريار حانته زوجه مع العيد الأمود. وينقلب الحال، هناء فالشابة تخون رفيقها العيد الأسود. وينقلب الحال، هناء فالشابة تخون رفيقها

العفريت مع ملكين متزوجين. وهناك العكاس في الأدوار الجنسية والاجتمعاعية، وتدفع علمه الدلالة حيدما تستدعى زرج شهريار العبد الأسود، من فوق الشجرة، كي يباضعها، وفي موازاة دلك، تستدعى الشاية الملكين من فوق الشجرة ليباضعاها، ويقترن دورهما بدور العبد على أحد فلستويات، معنى ذلك أن وجود الشجرة في الموقفين لم يكن من قبيل المسادفة، ذلك لأنه إذا كان عبوط العبد الأسود من الشجرة يظهره على هيئة القرد، فإن الأسر يشبه ذلك مع الأخوين الملفين تدنيها الى مستوى الحيوانية، بل قعلهما وصلا إلى أدنى مستويات الدنى، وشولا إلى رمز فعال، يوضح ما يسقر عن شول المرة إلى مجرد أداة جدسية،

وهناك بخياور في هذه الحادثة، بين زوج مذكر وزوج من هوية جمسية مغايرة، وتتسم علاقتهما بالتعقيد البائغ لأنها بخسع بين عفريت وشابة. وفي الواقع، يجمد المعريب والشابة العلاقة المتصدعة بين أي زوجين، فهو بضمها في أسوه، بينما نحوته حين تتاح لها الفرصة.

ومن مستهل الحدث، يبغو المضمون الأخلاقي المرضع السيغة الشابة أكثر غموضا من موقف الملكات وذعندما يناديها العقريت معلنا اختطافه لها ليلة زقافها، يبادر القارئ بالتعاطف معها منذ اللحظة الأولى، وليس مناك مصير أيشع من أن يختطفها عقريت، وماهو أنكى من ذلك حدوث الاختطاف ليلة الزقاف، أي ليلة انترائها الجنسي مع زوجها الطبيعي، ويجوزه نظريا، تبرير انحرافها الجنسي بوصفه ود فعل على اغتصابها وأسرها. لقد ظلمت، ويأتي سلوكها الاستفلالي ود فعل أزاء ما وقع عليها من جنس الذكور، وإذا كانت تشارك الملكتين في على الطرف الذي اقترائها الطرف الذي أشير وتنتقم من الجنس الذي أساء إليها، ولذلك، فهي تنتهج المسلك الذي ينتهجه شهريار فيما بعد (وفي بعض الطبعات ينتهجه شاه زمان بالمثل)، تلك المدة المردة المورد والشابة تضعف من حكم كلينتون،

حين يبرر سلوكها، ويضفى هذا التبرير على ماسيق من أحداث ليستسمل زوج شهريار أيضا، ولكن السلوك الاستغلالي للشاية التي اختطفها العقريت، أيا كان مبعثه، لا يمكن تبريره لأنه يتنانى والنسق الأخلاقي السائد في (ألف ليلة وليلة).

وبعد أن تفصح الشابة عن مكيدتها، يجيب شهريار وشاه زمان في صبوت واحد : «الله، الله، إن كيدهن عظيم»، والإجابة المشتركة حاسمة، ولا يحتمل حكم الذكور أى تشكيك في هذا الجال، فقد وردت الآية: «إن كييدكن عظيم »في سورة يوسف (الآية ٢٨)، وليس الهدف من التناص، في هذا الجال، مبجرد استدعاء النموذج للتعارف عليه لزوج الحاكم المصرى التي ولعت بسيدتا يوسف، وما يلي ذلك من أحداث، فقيد استخدمت العبينة في العصور الوسطى بوصفها ولازمة أديية تستدعى أحايل الساء، وتستمر إلى يومنا هذا في الأدب العربي كما جاء في قدة قضيرة لنجيبة محفوظ الأدب العربي كما جاء في قدة قضيرة لنجيبة محفوظ (وكيسدهن) في همس الجنونك البسروت: ظر القلم، (وكيسدهن) في العارف، ١٩٧٠ ص ١٩٧٧ من ١٩٨٨).

إن استخدام هذه العبارة يضم الشابة، في (ألف ليلة) إلى حلف ابنة عمها المصرية، ذلك الحلف الذي يشمل النساء كافة. وقد صيغ الدرس في نبرة دبنية، حين أصدر الرجلان حكمهما على الجنس النسائي بأكمله، متضمنا زوجهما دون شك.

وتنطوى النزعة الأحادية التي تنسم بها تصريحات الملكين على إيحاءات أدبية؛ فالصوت السارد عادة يعرف شخصية صاحبه، وينطق الملكان بعسوت واحد، حين الندمج صوتهما السارد، ليعيرا شخصا واحدا، وهل هناك وسيلة أفضل لوصف الشخصية الذكورية من أن يسمح لفردين منها بالتعيير عن رأى واحد في آن؟ لقد مختى للزوج المذكور غايته الأدبية، ويمثل الصوت السارد تعيراً

(مزدوجا) للاقتران في علاقة؛ كما يمثل أرج نضوجها؛ وهي علاقة قد نضجت في مرحلة أسبق من النص. ألم يمارس كل من شهريار وشاه زمان الجنس مع امرأة واحدة في ظروف مشتركة، وهير إطار سردى واحد. إنهما ينتركان في مغامرة واحدة وميدة واحدة، ويأتي ود فطهما شفاهيا وايا بالأسلوب نفسه.

كما تظهر حادثة الشابة عنصرا مركزيا آخر في الإطار، وهو الترابط بين الجنس والموت؛ فالشابة تغريهما بالهبوط من فوق الشجرة، مهددة إياهما بالموت، وتلجأ إلى التهديد أكثر من مرة، لترعمهما على مضاجعتها، وتؤثر مركزية هذه الحادثة على نقطة الترابط القابلة للانفجار؛ بحيث تغير إلى أحداث مابقة ولاحقة، فلقد قتل شاه زمان زوجه ورفيقها حينما اكتشف متعتهما الآئمة، والعقاب الشديد الذي أوقعه عليهما بعفو الخاطر جاء الاستشاطة غضبه، فلموقفه هذا أثره في تأكيد الشرابط بين البنس والموت، وسوف ينعمس شهريار في جاء الشرابط بين البنس والموت، وسوف ينعمس شهريار في قتله المتكرر لحليلاته من النساء بعد انقضاء متعته الليلية. ويرخم اختلاف فعله المتعمد عن رد فعل شاه زمان النافسائي، إلا أنه لا يختلف عنه في الربط بين الموت والجنس.

لذاء يقترن عمل شهريار المتعمد اقترانا مياشرا بالحادثة التي مر بها هو وأخوه مع السيلة الشابة، وبيتما كانا عائدين يتبه شهريار أخاه شاه زمان إلى أن مُحنة المغربت تفوق محتهماء ثم يستعيد للقابلة التي جرت مع الزوجين الشعمسين، وينتهي إلى قرار العودة إلى المملكة مع شاه رمانء على ألا يعيدا بجرية الاقتران بامرأة قط، ويختم، اوبالنسبة إلى فسوف أطلعك عما سأقوم بهه، ويصدر شهريار أوامره إلى الوزير بقتل زوجه، ويقوم بقتل جواريه بنفسه، ويعزم على أن يغض بكارة امرأة كل لبلة ثم يقتلها بعد أن ينالها، وبودع الملك شهريار أخاء

شاه زمان إلى عملكته حيث يخرج بعدها من مسرح الأحداث. ثم تتوالى سلسلة من مواقف الليلة الواحدة، تشهد تدنيا في المستوى الاجتماعي الذي تشمى إليه النساء اللاتي يضاجعهن ثم يقتلهن

دون شك، أساء شهريار التعلم من الدوس الذي تلقاه. فقد أصيب بجرح في المحميم، مثلما أحبيت الشابة التي اختطفها العفريت في ليلة رفافها. وعلى العكس من أخيه شاه زمان، فهو لا يقدم على قتل زوجه الخاتنة على الفور، بل يتيح لنفسه المرصة للاهتداء بأفعال السيدة الشابة واتفعالاتهاء فسوف يحاكي موقفها الاستغلالي من الجنس الآخر. فهي تمده ينمط جديد للانتقام الشخصي من الجنس الآخر كله. والسيدة تتهج مسلكا أنثوبا يتضع حينما تضيف محاتمي لللكين إلى مجموعتها. فقد قضت وقتا التعامع المائية وتسعين رجلا، ويكمل الاثنان الأحيران المند إلى المائة. فالنمط الذي تتبعه هود (١) التهديد بالموت (١). الجماع. ١٦٤ نهاية العلاقة. أما نمط شهريار الذكوري، فإن استجانته تأتى إلى النمط الأنثوى يصوره عكسة ، تسبر وفقا للنظام التالي: ١٦) الجماع. ٢٦) الموت. ٣٦) نهاية العلاقة. إنها امرأة تستغل العديد من الرجال، وهو رجل يستغل العديد من النساء. وفي كلتا الحالتين تتسم الملاقات بالقصر والسطحية. ونلحظ انكسارا في عنصر الزمن الذي يتسم بالانقطاع، وتترتب أصداه جديدة على ما فرضه شهريار من عقوبة الموت على كل تمارسة جنسية. وإذا بسَطما تمريضه، فإنه يمثل القسوة البالغة ضد النساء. إنه قاتل ضاور على الاستحمرار في سلسلة من الأضمال دون أن يصيبه أذى، ويرجع ذلك إلى كونه ملكا. وقد يتسبب هذا القتل للستمر في شقاء رعاياه، لكنهم عاجزون أمام مبلطته.

ومن منظور آخر، هناك تشابه بين الموت الذي يتبع الممارسة الجنسية والموت الصغير le petit mort ــ دروة

اللذة. ولذلك، تبدو أفعال شهريار على أنها صورة ساعرة للسلوك الجنسى الذكورى ضير الناضج. ولا تساح الفرصة الكافية لنضوج الرغبة مع الرقت، إذ يقتلمها للوت! الشبق، وتسم علاقاته بنمط واحد من الإفراط الجنسى الفج؛ على تحويؤدى إلى انحراف الرغبة والممارسة الجنسية. وليس من قبيل للصادفة أن تأتى امرأة لتحرق هذا النمط، وتستبلل به تمطا جديدا للرغبة، نمطا يرز المفهوم الأنثوى للمتعة.

تلك المرأة هي شهرزاد التي تتميز بالنبوغ الذهني، فقد حفظت الكتب والقصائد والحكمة. وعلاوة على ذلك، فإنها على دراية بالأمور، وذكية، وحكيمة، وأدية. ومنذ البداية، حين أبدت لوالدها رغيشها في الزواج من المُلك، فقد عقدت العزم على الخرير القوم من مثنياته أو أنَّ تموت دون ذلك. ويستشيط والدها غضباء ويحاول أنَّ يثيها عن عرمها، شارحا لها حقيقة الوضع، إلى مرجة أنه يطرح عليها مثالا لخطورة الأمره ولكن دون جدوي. ويقسأر ألوائد أن يخبر الملك يرغستها. ويفرح الملك ويطلب من الوزير أن يأتيه بها في هذه الليلة. ويخير الوزير شهرواد بالأمرء فتفرح فقلك كثيراء وتخير فتبازاد أتها سوف تستدعيها كي تطلب منها الاستماع إلى قصة، بعد أن يفرغ الملك مما يفحل. وتنتظر دنيازاد تخت الفراش، وتنتظر إلى أن يقضى الملك وطره. وهذا الموقف الدى يجمع الشخصيات الثلاث معا يضع دنيازاد وشهرزاد في موازنة فعلية مع الزوج شهربار وشاه زمان. وحين تطلب الأخت الصغرى الاستمماع إلى حكاية (بمدأن قضى الملك وطرها كما أوصتها أختهاء يوافق المُلك، وتستهل شهرواد دورها في الأدب العالمي، وتربط دنيازاد الجنس بالسردء فهي تشهد القمل الجنسي بين الملك وشهرزاد ثم تطلب الاستماع إلى الحكاية.

وتترازى فرحة شهريار وشهرزاد (فيستخدم الائتان فعل فرح في التعيير) على تحو يضعهما في موقف الندية. وتتولد العلاقة ينهما على هذا الأساس، فتختلف شهرزاد عن كل النساء السابقات في النص، اللائي يجمعن الرفية الجسدية الحض، واللاثي يصرحن بها بشكل مباشر. إن زوج شهربار تستدعى العبد الأسود مناتية عليه: ديامسعود، با مسعوده. أما الشابة التي اختطفها العمريت فترفع ساقيها في دعوة صريحة إلى الجماع، والرجال لديهن مجرد أدوات جنسية. وتحميز شهرزاد عنهن، أي عن كل النساء اللاتي سبقن دخولها إلى النص، وكن مجرد كالنات ذات شهوانية مفرطة. ويشكل استغلالهن الرغبة جانبا من المشكلة التي تعمل ابنة الوزير الى شهرزاد على حسمها.

لقد التصرت مهنة الدساء السابقات (على شهرزاد) على عضوهن الأنثوى: أى أن رغبتهن كانت تعمل على عضوهن الأنثوى: أى أن رغبتهن كانت تعمل المستوى الشهوائي فقط. أما شهرواد فتضيف إلى المسعد الكلمة نما يخلق غولا في مفهوم الرغبة. ولكن هناك سمة مشتركة بين شهرواد وبنات جنسهاء فقد وصف سلوك النساء الأخريات بأنه كيد. وكذلك تلجأ شهرزاد إلى حيلة خاصة بها وهي حيلة المشروب كي نخفق خايتها، وقد صبغ البناء القصصي لحكاياتها على نحو يترك المستمع مستفاراً عند الشروق، وتبلغ بلغلك نحو يترك المستمع مستفاراً عند الشروق، وتبلغ بلغلك الحيلة الممتدة إلى نهاية النص الني تستثير المستمع (عبر القص) لم نمتنع عن إشباعه (الأن نهاية الحكاية تكتمل في ليلة المتنع عن إشباعه (الأن نهاية الحكاية تكتمل في ليلة المات.

ولا لعد لدك المعالجة للرغبة السردية مجرد وسيلة لاكتساب الوقت، حتى لو اقتصرت على ذلك في البداية، فهى أداة تعليمية أساسية. إن شهرزاد لم تجاهر بمعارضة النمط المتهالك للجنس الجسدى الذى فرضه الملك، وإنما حولت إنكائية الرغبة عن المجال الجنسي الذى عسلم فيه شهريار _ إلى عالم النص. وهو عالم شنيد الاختلاف عن عالمه وأكثر لبونة. وتطرح شهرزاد منهد الاختلاف عن عالمه وأكثر لبونة. وتطرح شهرزاد بقصها نوعا آخر من الرحبة، تمتد من لبلة إلى أخرى، ولا يحبو رحيقها على تحو يجعلها لتخطى العيرات التي الحديد الأجلى، ويعد ذلك، بالمقهوم الجنسي، محولا

يستبدل بالنسق الذكورى غير الناضح للشهوة والإشباع والانقضاء ، النسق الأنتوى النموذجي للرغبة المستمرة الممتدة، ومن ثم، يؤدى امتداد الرغبة، عير الزمن، إلى تطويع الملاقات وانتهاج ممارسة جنسية تبتحد عن الاستغلال، وعندما تنجح شهرزاد في تغيير مفهوم الرغبة، تغدو سيدة الرغبة، وإذا كانت يحنكتها الجنسية قد تشابهت مع نساء الكتب الجنسية الأخريات، فإنها تختلف عنهن في أنها أخسلت على عاتقها تلقين الذكورة كيمية الممارسة الجنسية الراقية.

وبتسني أننا التحقق من أداء شهرزاد للتنقن إذا قارنا حكايتها بالقصة المصرية القديمة المعروفة بعنوان وشكارى المصرى القسميحة وذلك لأن إطار الحكاية القبرعونية يماثل إطار (ألف نيلة وليلة)، فهو يتعلق بالتفاخل بين كتابة النص والعدالة وهداية الملك المستبد. ولكن الملاح الذي يعيش في الدولة القديمة يقبع محت أهواء سيده وليسَ المكس، كمما هو الحمال في الله ليلة). إن الحاكم القادر لا يمحه العدالة التي يعبو إليهاء ونكته يشجعه على عرض شكاواه القصيحة طلبا للمعالة لكي يتسي كتابتها وحفظها للأجيال القادمة. وقد اعتبر البعص شهرزاد نموذجا للتأليف الأنثوى العربي، ولم يتنبهوا إلى فارق أساسي بينها وبين فلاح الواحات، وهو أنها لم تكن كاتبة نصها. لقد تعلمت محتوياته وعملت على تشرها. وبعد دلك ثم تدوين التعموس التي تولدت عن الحكايات بانتهاء شهرزاد من روايتها. ولم يكن ذلك بقصد نسبة العملية الإبداعية إلى شهرزاد ولكن بقصد تخربل السمل من إلا سلوب الشفاهي إلى الكتابي، وهو أحد الأمور التي مؤف تتناولها فيما بعد.

إن ما يشعل رعبة شهرزاد في الرواج من الملك هو تصميمها على تخليص العالم من طغيانه، ولا يخلو ذلك من دلالة، فهي تود أن تبث الحياة مرة أحرى في علاقة الزوج المعائل الزوج المعائل الجماعيا، وقد كان الخلاف قد دب يبتهما في عدة

مواقف متفجرة شاذة قيما قبل، وإذا كان شاه زمان قد أعيد إلى مملكته ظلم يكن ذلك من قبيل المصادفة، ذلك أن رحيله قد أزال إمكان ظهور زوج مماثل اجتصاعبا، زوج قد يهدد علاقة شهريار وشهرزاد اللذين يمثلان الزوج المغاير جنسيا.

ولكن هذه المهمة لم تكن سهلة، لقد وقع على شهرزاد عبء تصحيح الوصع، بإحياء الممارسة الجنسية المعمودة، والإيقاع الصحيح، والرغبة الصحيحة، وكان عليها، يوصفها امرأة، أن تدحض التعاليم التي أرستها امرأة أخرى، أي رفيقة العفريت، وترافق دنيازاد شهرزاد عند إحلال النص للجنس، مثلما كان شهربار في رفقة شاه زمان، حين وقعا في أمر صحينة العفريت

لقد اكتسب الملك خيرة معرفية، وتشكبت لبيه أتساق فكرية كان عليه أن يكتشفها من جديد ويتخلى عنها. ذلك لأن المعرفة الذكورية قد انتصرت، قبل دخول شهرزاد إلى مسرح الأحداث على المستزى المرتى، بحيث تكثر الإشارات إلى فعل الرؤية. «تكفاء شهد شاء وماك مشهد خيانة زوج أخيه بأكمله، بل إنَّ موقفه هو موقف المتلصص المن يختلس النظر إلى عورة الآخرين). وبوارئ هذا الاكتشاف أكتشاقه المسبق لخيانة زوجه. وحين يفصح شاه زمان لأخيه عن خيانة ملكته، يصف الفجيعة التي رآها. ولا يصدق شهربار الانهامات، ويصر على مشاهلة الأحداث بعينيه، ويجيبه شاء زمان: اإن أردت أن ترى محمثك بعينيك فاقعل، وتظاهر الأخوان بعزمهما على الخروج إلى الصيب، كي يعودا سرا إلى المدينة، ويصعدا إلى سطح القصره كي يتسئى لشهريار مشاهدة الحقائق بعينيه، ويذهب محسن مهدى إلى أنَّ الإطار العام لا يكف، عن تأكيد الأهمية البالغة للمشاهدة السية والتجربة المباشرة.

وإذا ربطنا بين الإيماءات المتكررة للرؤية ونشاط شاه زمان الطصصي، نبين قوة ذكورية نشطة، تتمثل في

الذات/ المشاهدة للموضوع/ المشاهد. وهذا على حد قول لوس إيريجاري Luce Irijaray ، يعد نشاطا في الجال البصرىء يؤهل الذكورة لوصع إيجابي ا فالسيطرة البصرية الذكورية هي التي تسود من دون شك، ولكن قد تتزعزع القوة الذكورية وتغدر مثار شكء حين تؤدى النساء - أو الموضوع المشاهد ... دورا إيجابيا في العلاقة الجنسية التي تصبح موضع الاهتمام، ونما يشكك في القوة الدكورية أيصاء تلك الازدراجية الأخلاقية للتلصص إنه نشاط استحواذي يمكن تفسيره بوصفه نظرة غير مشروعة، على حيد قبول فيليس تريل Phyllis Trible (في كستسابه: انصوص الرعب، قراءات نسائية أدبية للحكايات السردية بالإنجيل، فبالإدلميا: ١٩٨٥ Fortress Press)، بينما يستحق ملوك النساء المشين اللوم أيضاء وتأكيد الجانب البصيرى يفسر طبيعة الرعبة كدلكء لأن إصرار شهريار على أن يرى بنفسه عو بمشابة القبوه التي تدفعه إلى إشباع تلك الرغبة المشيئة؛ التي تعد الحرك للأحداث السردية المهوله،

أما شهر إد فهى تطرق دربا مغايرا. إنها تسرد النص يكون توجهها شفاهياه ويغدو الذكر فيه مستمعاء أى رفيقا سليبه. وفي إطار (ألف ليلة) ، تطرح حاستا السمع والبصر بوصفهما وسيئتين خياريتين لاكتساب المعرفة، فنحن بصدد مناظرة تتوسب في فكر المعسور الوسطى الإسلامي، الذي يعاير قيم الحواس، ويهتم بحاستى السمع والبصر خاصة، ويصوغ المناظرة حول أفضلية السمع على البعسر أو العكس، ويردنا خليل بن أيبك الصفدي الكاتب الموسوعي (ت. ١٣٦٧هـ/١٣٦٣م) في الصفدة تلجمه الوافي لسير المكفرفين (في كتابه قدكت العميانة، تحقيق أحمد زكى باشاء الهاعرة، المعبسة الجسمالية ١٩٩١) إلى مثل هذه الناظرات، ويورد الحجج اللفوية والفلسفية التي تؤكد الناظرات، ويورد الحجج اللفوية والفلسفية التي تؤكد الناظرات، ويورد الحجج اللفوية والفلسفية التي تؤكد (ألف ليلة)، من هذا المنظور، شجد أن إطارها يتسفق (ألف ليلة)، من هذا المنظور، شجد أن إطارها يتسفق

والانجاه الإسلامي السائد، فمحاولات شهريار المتكررة للتوصل إلى الحقيقة، عبر حاسة البصر، قد ضللته. وهو يهشدى، بعد ذلك، باستخدام حاسة السمع، حين يستمع إلى حكايات شهرزاد السردية.

وتفيضي حكايات شهرزاد إلى تتالية أخرى بين الحقيقة والتخيل؛ فالسعى وراء الحقيقة ورعبة شهريار في م التوصل إليها، خلال مايراه بعينيه، سعى يعد من قبيل الخيال؛ لأنه يقوم على نهج خاطئ. ولكن عامل التخيل عبر الاستماع _ هو الذي يقضى إلى التوظيف اللائق للرعبة؛ فالرحلة التي قام بها مع شاه رمان سعيا لنعلم رحلة جسدية، ترتبت عليها نتالج خاطعة، وهو في حاجة للاستماع إلى وحلة شهرزاد السردية لمراجعتها. ومن ثمء فإذا كانت اليالي؛ شهرزاد السردية قد تعددت، فإن ذلك يرجع إلى أنها بمشابة رحالات لإشبياع دالرغبة؛ والكشف عن أغوار اللاوعى، حكذا يقوم الأدب بمهمة ترشيد التجرية. ولست بصدد تقديم مفهوم حداثي للأدب في هذا الجال، فما تقرم شهرزاد المُقْمة بُوسهاعه في أسلوب ممتع، يلخص الحكمة التُنوارثة للحضرة الني تتمي إليها. لقد أدركت أنها إذا أحسنت تقديم تلك الحكمة امتطاعت تصحيح التعاليم الخاطئة الثي تخلقها التجربة الشخصية المحدودة الأفق.

ولا تشمر تعاليم شهرواد عن الرغبة غير حاتمة الإطار الحكائي، والحاتمة تشمثل في القرار السعيد بالرواج. ونحن لتبع تعريف ماريانا تورجوفيك للخاتمة المن كتابها: والخاتمة في الرواية، نيوجبرسي Prince في كتابها: والخاتمة في الرواية، نيوجبرسي closure والنهاية هي الخاتمة والنهاية هي الخراء الذي يميسز بين الخاتمة والنهاية هي الخر وحدة يمكن تعريفها في العمل، الجزء المشهد، وعدة يمكن تعريفها في العمل، الجزء المشهد، العمل، المنتاج المنطقي للحكاية. وتأتي خاتمة الإطار في هي الاستنتاج المنطقي للحكاية. وتأتي خاتمة الإطار في نهاية (ألف لبلة)مع الجنوء الدي يطلق عليه البعض في الخراب الختامي، ووالدين ود يبدو ذلك من الأمور والخواب الختامي، ووالدين ود يبدو ذلك من الأمور

المتعارف عليها. ولكن، لو قارنا العمل ينص آخر شبيه به وهو (مالة ليلة وليلة) الذي يدور أيضا حول الخيانة الأنثوية والسرد، سرعان مليظهر لنا الاختلاف الشاسع ينهما، إذ تأتى خاتمة الحكاية في هذا السص قبل أن يدأ السرد. وفي الواقع، فإن الخاتمة تطرح في الأدب العربي القديم إشكالات نقدية خاصة. ولكن (ألف ليلة) نقسرب اقترابا شديدا من المعالجة النصية في الأدب الغربي، لو قساه، من هذا المطلق.

وهناك خانستان لـ (ألف ليلة) الحداهما طوبلة والأخرى قصيرة، وفي الطبعتين المتاحتين لناء ترزق شهرزاد بثلاثة أولاده وغيط الملك علما بهذا النبأء حين تطلب منه أن ينقذ حياتها من أجل أولادها لثلا يصيروا أبتاما بعدها، ويحيبها شهريار بأنه كان قد قرر أن لا يقتلها منذ وقت طوبل بعد أن لبين له أنها الا عفيقة نقية، حرة، ثقية، وحيتما يعتدح لللك فضائلها لوالدها يستبعل بـ دالتقرى اللك اللكاء (حرة، ثقية، عقيفة، فتردان للدينة، ولورع الخيرات على الفقراء، ويعم الخير فتردان للدينة، ولورع الخيرات على الفقراء، ويعم الخير رالإ حيان، ولا ينهى استعرار قصة الحب الرومانسية هذه موى الموت الذي هو تهاية كل حي.

أما الطبعة الأكثر طولاء فتتميز بوصف تفصيلى للاحتفال بالعرس، وبعلن شهرهار أنه قرر الزواج من شهرزاد وستدعى شاه زمان، وبقص الملك الأكبر على أحيه الأصغر كل ماوقع عليه بما في ذلك حكايات شهرزاد، وهناك يفضى إليه شاه زمان أنه كان يضاجع أمرأة في كل ليلة أيضا ويجهز عليها في الصباح، أما الآن فهو يود أن يقترن بدنيازاد، وتورفق شهرزاد على ذلك شريطة أن يظل الزوجان معهما، وتستعرض السيمتان مجموعة من الملابس الأبيقة أمام زوجيهما، يصل عددها إلى سبعة أنواب، يتلو الشاعر أيبانا من الشعر لوصف كل واحدة من المسيمة تين، ويتسبين لنا من الرصف السردى والأبيات أننا بصند فرحة جسية؛ ذلك

لأن الأزياء التي ترتنيها السيننان توحي يسماذج وأدوار جنسية مختلمة، بعضها نقليدي والآخر أكثر غررا. فارتداء الأزياء الخاصة بالجنس الأخرء وما يترنب عليه من الثيباب في نوع الجنس، يصمل على تأكيد الإثارة الجنسية Transvestism ، فتبتسم شهرزاد وتنثني لإغواء شهریار، رکب یذهب برتون Rrichard Burton (فسی كشاب وألف ليلة وليلة، Burton Qube edition دون تاريح) ، فإن الأداء الاستعراضي الذي تقوم به الأختان يقع على قربنيهما الملكيين موقع السحرء حيث يغمرهما الحب والاشتياق. وفي نهاية عرض الأرباء هذا يخلو كل ذكر إلى أتناه. أما الوزير، فيتم تنصيبه حاكما لسمرقند. وأم الأخوان فيمحكمان المملكة بالتناوب؛ حيث يتولى كل متهما حكمها يوما واحدا ويصدر شهريار أوامره إلى الناسخين يتدوين كل ما وقع بينه وبين شهرزاد أي كتاب حتى يشم الاحتفاظ يه في خزانته. ولا يمكر صفو هذا العالم الرومانسي سوى الموت، لم يخلب شهريار حاكم آخر يكتشف هذه الكتب فيقرأها ثم يأدر بسيحها ليتم توزيمها على نطاق واسع.

وأهم ما نستدل هليه من خانمة المحكاية الإطار أن شهرزاد قد أصابت حينما أشيمت رغبتها بالزواج من الملك، إذ ترتب على هذا الزواج أن تحولت الممارسة البحسية من الاقتران بالموت إلى الاقتران بالخلق، حيث كانت شهرزاد، في تهاية حكاياتها، قد أنجبت الملاة أبناء. ويأتي هذا التغير نتيجة تغير نمط العلاقات الجنسية، فبإرجاء إنباع الرغبة في علاقات لها طابع الاستمرار، يتسنى للروجين إنجاب أطفال، فأسلوب الحياة الذي اتبعه شهرواد، وإن كان قد أمده بالمتعة الأطول) قبل لقاله بشهرزاد، وإن كان قد أمده بالمتعة الجنسية، قد حال دون إنجابه من يمثل استخصى والسيامي، فإن كان المخصى والسيامي، فإن كان الحال قد استمر على ذلك لانتهى الرجلان إلى توقف سلسلة نسهما.

وترد بعض الملامح في الخاتمة التي تغاير المفهوم النسائي الذي انطوت عليه مقدمة الحكاية الإطار. وكنا قد تعرفنا شهرزاد باعتبارها امرأة تتسم بالاستقلالية والشجاعة، خاطرت بحاتها من أجل إنقاذ بنات جنسها. وبرغم ما تفرضه الأعراف عليها، فهي خخاول جاهدة احتراء الموقف وإنارة السبيل أمام الملك.

وليس من الفريب أن تشهر محاتمة الحكاية حتى بعض الكاتبات المنتميات لـ الكتابة النسائية ، مثل إيثيل جونستون فيلبس Ethel Johnston Pheips (فيل جونستون فيلبس الشعبية النسائية في كتابها: فتاة الشمال: القصص الشعبية النسائية في المالم، نبوبورك: Han (Heary Holt Company) المالجة أن هذه النهاية تتسمى إلى صبياضة الرواة الذكور؛ كما جاء في مخليلها والنسائي، لهذا الممل الكلاسي، وتساءل الناقدة عما يدنع بطلة شجاعة مثقفة مثل شهرزاد إلى الانتران برجل لوملي مثل شهربار. وتناهب فيلبس إلى أن شهرزاد كان يتحتم عليها الاستمرار في مبرد المكايات حتى يوافي لللك أجله، الم تقوم بعدها مرجعة النص وطبعه.

وبالطبع، تنظوى الحكاية الأصلية على مقاهيم أخلاقية تقنيدية إلى حد كهير، وتتراجع عن كل المفسامين النسائية التي وردت في المقدمة، ويتم استبعادها، ويبرز هذا التراجع بوضوح في الطبعة ذات الخاتمة الأطول، حيث تكف شهرزاد في الطبعتين عن القرام بدور القاصة، ويتولى سارد آخر مجهول الهوية التحدث عنها، وبالطبع يترتب هذا الموقف على أحداث جاءت في أقسام سابقة من الإطار الحكائي، ولكن شهرزاد أصبحت الموضوع في حقيقة الأمر، ولم تعد القائم على الإنتاج الأدبى أو المتحكم فيه، ويتجلى ذلك في المقتطفات الشعرية التي تركز على الوصف الجسدي المسهرزاد المدون كانت كلناهما تقدم لونا من العرض ودنياراد، حين كانت كلناهما تقدم لونا من العرض الجنسي، ولا ينبغي أن يفوتنا تضوق مكانة الشعر في المجتمع المربى على النثر، لأن استخدام الشعر الموصف أو

الإشادة بالموقف الدى تشكل فيه شهرزاد موصوع الرغبة لم يكن من قبيل المصادفة. يضاف إلى ذلك أن معظم هذه الأبيات تأتى تكرارا لما ورد على لسان شهرزاد من قبل. أما وقد توقفت عن السرد فقد صارت تشكل موضوع الأبيات.

ولا تقتصر أهمية العرض الذى قامت به الشقيقتان على أثره الأدبى، ولكنه بتسميرة بأهميته البصرية. إن العرض الذى قدمته الأحتان يعيد إلى شهريار وشاه زمان علاقتهما البصرية بالرغبة، ولكن من موقع التصوق البطسي في هذه المرة. وحينما تغدو المرأة هي موضوع الرغبة يستعيد الذكر دوره الإيجابي وتتقهقر هي إلى دورها السلبي، ومن ثم، تبرز خصائص شهرزاد الجسدية لتحجب إمكاناتها الذهبية.

ويفرض الزوج المماثل اجتماعيا حضوره مرة أخبرى، إذ يشارك شاه زمان وزوجه العيش شهرياً وشهرزاد، يتحد الأخوان، اخاصة ألهما يحكمان المملكة معا. وبمثل هذا الحل، ليس هناك حاجة إلى المبارفة بالأسفار الخطرة، فالشاتي القائم على الأخ والأخ، في مقابل الأخت والأخت، لا يشكل تهمينا على الزوج المغاير جنسيا، لأنه قد تأسس على دعائم قوية. وهناك تجانس بين العلاقات الزوجية والملاقات

العائلية، كما أن وجود الأطفال يظهر أهمية استمادة الزوج المغاير جنسيا الذي يؤمن وجود المجتمع الأبوي.

وتبين لنا النسخة الطويلة علاقة شهرزاد بالأدب. وإذا كانت قد قامت بالسرد، فقد عمل شهيهار على تدرين النص حتى يتستى لحليقته من يمده تسخه وتوزيعه. ويمنى ذلك أن عالم شهرزاد عالم سريع الزوال، يمتبسد على الأداء الشفاهي، يقباس بالزمن ويرتبط بهء وبروى عن ماحدث في (ألف ليلة وليلة) أما كتابة الأدب وحفظه فهما سلطة مخولة للدكورة، ومن ثمء فالنسخة الطويلة للخاتمة توضح ما كان معناه ضمنيا في النسخة القصيرة. إن الدور الاستثنائي الذي قامت به شهرراد من حيث هي سارد مو دور عرصي، كانت قد استدعته الحاجة عند تأزم الموقف، وببلغ منتهاه مع نهاية الأزمة، والإطار الحكائي بمشاية قوسين كبيرين الخفيدة (ألف ليلة) عبد العلاقهما، فالليالي شبيهة بالأحلام التي تنتهي مع بزوغ شحس الرؤيا الأدبية والحقيقة الواتمة والتفوق الذكوري. لقد تابعنا تخولات الجسد، في هذا الجال، إلى أن يعسح كلمة، ثم يعود أدراجه ليصير جسما مرة أخرىء فللوجود العضوى الكلمة الأخيرة. ولذلك، تكف شهرزاد عن دور السارد لتمارس دور الرأة المموذجية، الأم والحبية.



لونيو ديد الفخة الوا الطائمة الإدنان

	جعفر الخليلي والقصة العـراقية الحـديثة ــــــــــــــــــــــــــــــــــــ
	للدكتور ــــــــــــــــــــــــــــــــــــ
	جون توماس هامل ــــــــــــــــــــــــــــــــــــ
عرض د صيري مسلم	

أن تخصص دراسة كاملة عن فارس عراؤي فتتضى جذور فنه وتعرب بيته ، وكافة المؤترات والظروف التي من شأتها أن تصوع تنه والقياماته ، وفي دراسة الدكتور جنون ترماس هامل عن بيعفر الخليلي و لقصة العربية المدينة التي نال بها درجة الدكتوراء من جناسة مشخن صورة واستحد لرائد من رواد المتعمد العراقية الحديثة وهو الكانب جعم الخليلي ، ولمن السنة البارة خده الدراسة كرنها رؤية جديدة وصورة غير مكرّرة عن الكانب العراقي ، إضافة إلى ن خلقية الدكتور ترماس الثقيفية العكس وحات الفسل التحكيد من خيال محاولة ترغله في خصائص وحات الفسل التحكيد من خيال محاولة ترغله في خصائص وحات الفسل التحكيد بمن المعربة ، ولم تحقل الدكتور ترماس عن المعربة ، ولم تحقل الدكتور ترماس عن المعربة علمة المعراقية من حملال فهمه لها ، والقعسة ترماس بين القصة علمة

تتألف الدراسة من خمسة فصلول ، تناول الدارس في المسل الأول الدارس في المسراق المسراق و الأشكال الرواشة في الأنب المسراق ولحديث ، واستعرض أراء أبرر نقلة المن لقصصي العراق حول بدايات المسة العراقية الحديثة ، فقيد تنبه عبد المسادر حسس أبين إلى وجود بدور لقصة العراقية الحديثة في كتابات أبي التتاء الألسى (1802 ـ 1854)

والمسلّم به أنّ مقامات الألوسي حسيفت بأساويه يستهدف الاقتراب الوثيق من المياة الحسية ، وانّ مجالها كان أوسع من عبال المقامات التقيدية في تاريخ الأدب ، وينهب الدكتور دارد سنوم إلى انّ القصة العراقية ولنت أولاً في شاهر ألزهاوي و لرصائي ، وفي رأي الدكتور توماس انّ العسحافة هي المكان الذي يهب أن تُعزي إليه نشأة بعصة العراقية الحديثة ، وهو بوانق على الرأي النائل بانّ شكل القصة الحديثة أم يخرج إلى الدير قبل عام 1920 .

ويذكر الدارس دراسة الدكتور عبد الآلة أحمد ديشأة القصة وتطويرها في العراق 1908 - 1939» بيتني عليها ويورد حرص عبد الآلة أحمد على أن لانصبق بدايات المبكرة للقصية قبل الحرب العالمية الأولى بأب قسية حمدينة بمناها القبي ، على ان القصة العراقية الحمدينة ولم بس الدكتور بوسس دور مقصية المراقية الحمدينة ولم بس الدكتور بوسس دور مقصية الدكتور عبدالاله في ان من الراجع ان فحف استعرصها مثبناً رأي الدكتور عبدالاله في ان من الراجع ان فحف الانجياء الأدبي الرصافي أفاره الاصلاحية والوطنية الحره إلى المنة العربية ، وقبل أن يختتم الدكتور بوماس حديثه عن البدايات الأولى طفى القصصر العراقي يتحدث عن كانين أولها الإسابات الأولى طفى القصصر العراقي يتحدث عن كانين أولها الإسابات الأولى بقدى وقولة في داروايه الايقاظيمة التي صدوت ينام 1939 ، يعني وقولة في داروايه الايقاظيمة التي صدوت إنام 1939 ، يعني

وعنولته في ه لروايه الايقاظيمه التي صدرت إعام 1939 ، وهو وعنولته في ه لروايه الايقاظيمه التي صدرت إعام 1939 ، وهو يستعرص اراء انتقاد في هذه العداولة ، والنابي : عطا أمين وعاولاته انقصصية من خلال شكل دفسة الرؤياء التي سبق أن أشرنا إلها .

وسستمر الكاتب في تقمق لبدايات التصمية وطؤره فيتعرص لكتابات محمود أحمد السيد وصاولته الروائية الموسومة مني سبيل الزواج، والمنشورة عام 1921 ، كما متعرص لجموعة تصمص لبسيد نشره تحبت عنوان النكات عام 1923 ، وقد أغفل الدكتور توماس رواية وجالال خالف فحمود أحمد السيد في نشرب عام 1928 على الرغم من أحبيها إذ اعتبرها كثير من الباحثين أول رواية عراقية "

أم الجرد الثاني من القصل الأول فقد خصصه الكاتب لماة جعفر الخليل الخاصه وأثر البيد النجعيد عليه واتفاته اللغه العارسية حيث اطلع على الأدب الفارسي ، فقرأ كب سعدي وماقط ويقضل اللغة لعارسية وقع على تصمى « لديكامروي» ليوكنسيو . كيا تصرض الدكتور وملى لجهسود المنبلي بي المسعودة ولتجاربه الشخصية على وجه العدوم الأمر الذي أمدً المنبغ وراهد متوجه

وفي الفصل لثاني يشرع الدكتور جون توماس بدراسة أتار

جمعر الحلبي التصمية ، فيخمص القصل لثاني بدراسة اثاره لمبكرة كما يسميها , وهي تلك الأعيال التي أنجرها قبل الحرب لعالمية الثانية وهذه الأعيال هي على التوالي : (وليسؤه الأول) . الصبايع ، اعتراقات ، مجمع المتناقصات ، يوميَّات (الجـــزه الثاني) .. وأما انعصل الثالث فيحصصه لأعيال التليل المعصيد الته الحرب الثانية ويصفعان فصد درس خبسة أعيان أخسري للقاص وهي : حدث القرة ، وحديث لقوة ، في قرئ الجس ، من موق تراية ، أولاء بالطبل ، هولاء الناس ، وعجساول الذكتور بوماس را بدرس الاطسار الذي يجيط بالنقس أولأتم يتوغل بل النص داته ، قحين درس رواية «الصابع» أورد ظروف تشرها واحتلاف الاراء في شأن العام الذي صدوت فيه ثم ذكر سحمتها فجها كله النكتور دود سلوم في جبرعة البلاد . ويرى الدكتير توسين إرائسيفسية كلُّ من بطلي الرواية مسخصية مسلحة و فالقاري بصادف طفلاً عنيداً يشبيه شخصية الولد الشرير عبد الكاتب وبيك أمّا سبب عباده وطيشه قهو اتما يعبود إلى تدبينة من قبل أبويه ثم محاولتين أحبيراً المستطرة علم . ويتعد الحليل من خلال هذه الفكرة الى أسائب. تتربية القديمة ودور والشخء السلبي في هذه التربية إلا انَّ الحليل لم يخلفس في مكوَّنات شخصية ولم يفسر لنا التغيرات الفجائيَّة التي تصرصت ق هذه الشخصيات كيا اله لم يهدُّ قدم التعيراب ، ولم تخلُّ هذه الرواية من إضاءات أعجبت الدكتور توماس ، منها عايستمه وعدَّابِ البريء إد يتسرس بطلا الفصه إلى التعدُّب يسبب سرحاتها بها وكانا يرمين ، وقد جرى حدود بن هذه التسأن بين

ويسج الدكتور تيمس في دراسته لرواية في قرى ابن المج ذاته بذ أساط بالظروف التي رافقت بشر هذه هذه القصة عدد صدرت في أعضب الحرب الثانية ، وكان صدى فحده الحرب ، ويدو أن هذه الروايد تألت إعجاب الدارس فأفرد ها تلاتاً وعشرين صدحة من صدفحات الكتاب ، وهو يرى أنها رو ية ومرية أراد بها الخليلي أن يدين الواقع أنذاك وذلك من حالال إجراء مقارنة بين ذلك الواقع وبين واقع الجس المثالي كما وصحه

أن الرواية ، والرس في هذه الرواية دليس ذا يعدد واحد وليس مجرد مجرد رسيلة المنهرب ولا تشيلاً اللاشيء غاير ملاد المسؤلف . نقد نجح دشميل في التوصل إلى بعد أدبي على وجده المنقة والمسبط لأن بستطاعه أن بكتشف دخل الانسان وجده البطل المرتصب

والجدير بالذكر ان الدارس لم معتر والقسامية و علي هرئ دلجنء رواعين بل قصمتين ، على حدين اعتبرها معظم لقساد القصصي المسراي رواعين ، رعين كاتب هذا المقسال إلى اعتبارها وو دي ولسمنا قصمتين الذلك فقسد أطبق عليها هذه سمة .

وي النصل الرابع يوود الدكور توسى لنّ الموصى من هذا النصل در شبيع : الأولى عرض آراء الرّلف وملا حسنانه حول لروية العربية بعسفة عامة والنصب السرقية حساصة والناية دور الحسائف في حياته الأدبية باعتباره الوعاء اللتي حرى معظم عنيمه الآدبي , أمّا فيا يخص أراب الخبي في العين القصصى فقد استعرص الدكور توملى كتاباً ألّله الخبيل في عينا التمال والكتاب هو «القصة العراقية قدياً وحديثاً أربعو أن الخليل على الرغم من أنه عبر بين القصة بمهومها الحديث مانه عبر بين القصة بمهومها الحديث مناه اعتبر القصم الحديث منده المعرفة القديمة قفد عنير أبا مختص لوط (ت : 2774 م) مؤرخ لين التعرف الاسلامية الأولى بما هيا العراق أول كاتب قصصى عربي وي وي جمس الدائرة الخلبي في مقابلة له مع صحي من عربي وي حين ال القصة القديمة ما انتانت على فتعت موائد النام قد يو حين ال القصة المرسة الحديثة قد قسب المال الغربي ، في حين ال القصة المرسة الحديثة قد قسب دلك .

ويكرس الدكتور جون توملس همل فهملة الخامس والأخير المراسة مكانة جعفر الخليلي في الأدب العسرائي ، فكان هذا المفصل محصلة المحصولة الأولى وتركيزاً الأحكام الدارس بنقدية ، فضحية الخديلي الأدبية لا تقتصر على فن القصة الله تضمل ميدان الصحافة والمقالة والنقد الأدبي ، ويضم الدكتور توماس الخليلي في موقع الرائد الحميق المبرر وهو لا متصرد بهدا الرأي ، كي يورد ، الحا يشاركه كايرون من النصاد عصرب والعراقين

ويشير لدارس إلى ندرة الدراسات الأوربية عن المؤلمين المر نين بصفة عامة ، ريسون أمثة عن هذه الدراسات ندكر منه كتاباً بالمرسية تحت عنوان مختارات من الأدب العربي الماصرة للكاتب راؤول مكاربوس تعرض فيه عنوان مختارات من الأدب العربي الماصرة للكاتب راؤول مكاربوس تعرض فيه كاتبه إلى شميضيتي اختابي وتنون أيوب باعتارها رائدين في عبال الدن النصصي العراقي ، وهناك كتاب أخسر عنو به بالعراق، الونكريك وسنوكس فكر هنه جعفسر الخليل وأبود شاؤول وذنون أيوب في عبال الخدمة عن نقصه العراقية بن المربي العالمين

وقبل أن مختم الدكتور توماس كتابه شبت حكاً تقدياً يشير إلى الله وقبل إليه بعد تأمّل وجهد وهو الأنّ للستوى الحالي النبته الأدبي في محال القصة السراقية لم تعمل بعد تعقدات المعمة المدينة تمم النال مجب يقدّم منظوراً تاريخاً صحيحاً على عوما وحلورها به والمقبسود بطبيعة الحال باسظور النارخسي المسجوح هو القدينة على الربط بين مختف الانهامات التي أعدت المراقية على الربط بين مختف الانهامات التي من المواقين والنظر إلى كلّ ذلك ضمن إطار تاريخي من المواقين والنظر إلى كلّ ذلك ضمن إطار تاريخي من المواقين والنظر إلى كلّ ذلك ضمن إطار تاريخي من المنابع واسباسي . ""

وهو ماينهض هيه تشادنا الشباب ، على أن لابسي العسل نقادما الأوائل ودورهم في إرساء أسس الني مقصص العربي ، عيث يستطيع الناط الجسديد أن يقف على ركبين متينة من الدويات مندية الدويات المقال الي تأمل أن تتوصّل من خلاها إلى نائج هي الأخرى دقيقة وعسقه

هوامش

- عون برماس هامل _ جعار اخليلي وانفصة العراقية المدينة _
 ترجة , وديم فلسطين والدكتور صفله خلوصي _ الدار العربية
 الطباعه _ يضاد 1976 _ ص 27
- ي أنظر : الاستقتاء الذي أجرى في فيلة الأقلام صول حسائس ومستقبل الرواية الصرافية .. العند الناسى .. لسبنة الثانية عشرة .. شيط 1977 الاصمحات : 92 ، 117 °
- 3 رجن توباس عامل ، جعفر الخليل والقعمة العراقية الحديثة ،
 من 173
 - 4 _ الصدر السابق .. ص 297

السعودية

علامات في النقد العدد رقم 68-69 1 فبراير 2009

815 عبدالله إيراهيم

جنـون، وأسرار، وسرد كثيف قراءة فى ثاإث روايات

هبدالله إبراهيم

منزلة القراءة:

تحتل قراءة النصوص الأدبية اليوم منزلة كبيرة في المناهج النقدية تحتل فراجة التصويص الدبية اليوم عدرت حبيرة في المدالية المديثة، وقد تولّدت عنها مناهج خاصة تعنى باليات القراج، وكيفيات التلقي ومعلوم بنن نظريات القراءة مرّت بمراحل ثلاث اساسية، تمثلت والأولى بتركيز القراءة على السياقات التاريخية والثقافية للنصوص والمؤلفين، وهو ما اظهر إلى الوجود المناهج الخارجية التي انصب اعتمامها على صلة النص بالمرجعيات العاضية له، ومن هذه المناهج. الاجتماعي، والتاريحي، والنفسي، وبعد أن استعفدت هذه المرحلة رهاماتها، انتقلت والقراءة إلى النصوص الادبية، فعزلتها عن تلك المرجعيات، وانخرطت في تعليل سماتها الجمالية، وجرى استبعاد كل ماله صله بالسياق والمؤلف، تعليل سماتها الجمالية، وجرى استبعاد كل ماله صله بالسياق والمؤلف، ومثل هذه المرحلة المناهج الداحلية، ومنها: الشكلانية الروسية، ومدرسة براغ، والنقد الجديد، والبنيوية، وكان الهدف هو إنتاج علم أدبى من خضم الرسالة الأدبية التي يعثلها النص الأدبي ثم ظهرت مرحلة ثالثة جرى المن

التركيز فيها على كيفية تلقى النص، لأن المتلقى هو الذي يعيد إنتاج النص، مستفيدا من تجربته القرائية، ومن قيمة النص، وسياقه التاريخي، وهذه المرحلة أظهرت مناهج أخرى، منها- نظريات التلقى، والاستقبال

وعلى الرغم من هذا التصديف الأولى الذي عرفه الدقد، قالا تعدم تداخل بعض انماط القراءات، واستفادة بعصها من بعض، ويعود ذلك إلى أن النقاد على نوعين، نوح منكفئ على المنهجية النقدية التي يؤمن بها، فلا يرى لسواها قيمة، ويدافع عنها دفاعا ايدلوجيا، حدَّ التطرف والفلواء، ويسفُّه المناهج الآخري التي لا يرى فيها إلا القصور والحلل، ونرع يريد التركيز على قيمة المارسة النقدية وصلتها بالنص الأنبى، والهذا يتصطّى التصنيفات للدرسية الضيفة، ويفيد من الكشوفات النهجية، وهذا النوع عابر للمنهجيات المرسية، ويمثل جزءاً من رهانات النقد، بوصفه معارسة ثقافية تشكل مزيجاً مما يحمله النص، ويشعره لنتلقى

ليس من المكن ضبط الصلة التي ينبغي أن تربط القارئ بالنص، لأن العناصر للكرنة للعملية الأدبية، وهي المؤلف وبيئته، وللنص بحصائصه، والمُثَلَقى وسياقه الثقافي، في حالة حراك دائم، ومتفاعل، ومن المستحيل وقف الحراك، وتقديم توصيف نهائي للعلاقة، وقد جُرُد عن الزمان والمكان، لأن ثلك العلاقة تتصف بطبيعتها المتحولة، وصبيرورتها الدائبة، والأصعب من كل نلك مو الحكم النهائي على أي من القراءات مي الصائبة، فالأولى تصفى على السياق قيمة بما يجمل الأنب علامة دالة على أهمية الحاضمة الاجتماعية له، فقيمته في كونه يحيل على الظفية التاريخية الخاصة بعصره ويمؤلفه، والقراءة الثانية تنصرف إلى جمالياته الداخلية، وكشف مظاهره الأدبية، من ماحية الأصلوب، والبناء، والدلالة، والقراءة الثالثة تحاول التوقيق بِينَ مضمرات النص، ومزاياه الكامنة فيه، واستعدادات المتلقَّى التي هي خلاصة ثقافته وسياق عصره، مع التركيز على كيفية التفاعل بين الاثنين. إن الماءان ينتهي هذا النوع من الجدل في وقت قريب، مادامت نظريات النقد تتبنى

مفهوم حكم القيمة، والتفاضل، والتراتب، فهذا التنازع قديم، وسيظل لمدة طويلة مرافقا لكل نشاط نفدى عظري.

تشكل نظريات الذقد في العصر الحديث تراثاً خصباً من التحليلات، والكشوفات، والفرضيات، والتوصيفات، والبتائج، ولطها تمثل ثمرة من ثمار الجهد الفكري الذي انتهى إليه نقاد ومفكرون انخرطوا في صلب العملية النقدية، وإقاموا هذا الصرح الذي يمثل إحدى أهم انجازات العقل البشرى في مضمار العلوم الإنسانية، ولا غني لاحد عنه، فقد تمكَّن النقد من فتح المسائك المجهولة للبخول إلى عالم التحيل الأدبى، وهو عالم مواز للعالم المقيقي، ولا يقل أهمية عنه، لكن اكتشافه تعسرُ، وتنَّفُر، فيما مضيي الإنسان باكتشاف العالم الواقعي لاعتقاده بانه اكثر أهمية ونفعاً، قيما العالم التخيلي يعطوي على وعود كثيرة، لأنه يمثل مستوى موازياً من الرموز، والإيماءات، والجارات، والعلامات وكثير من الدراسات الحديثة تعذر من استيماد القيمة المغيالية لكل من الواقع، والتاريخ، والأدب، والعقائد، والنظم الاجتماعية والسياسية، وأكثر مظاهر الاحتجاج على فكرة المداتة هو أمها أعطت العقل بورا جعله يتحول إلى أداة قاطعة، لا تأذِد في الحسبان المستويات غير المرئية للعلاقات الإنسانية، وللأداب، وللأديان، وللتواريخ؛ ملك أنْ فكرة المِاشرة، والعملية، جرت الفكر الحديث، ويحاصة الفلسفى والعلمي، إلى جعلهما المعيار المحدد لقيمة الأشياء في الوجود، وجرى طمس متعمد لكل سيء سنوى ذلك

يفضي بي هذا المدخل السريع إلى تقديم قراءة مقترحة لثلاث روايات ومن شبه الجزيرة العربية، الأولى «العصفورية» له دغازي القصيبي»، والثانية وسمر كلمات» له دخالب الرفاعي»، والثالثة «الغيمة الرصاصية» له دعلي الدميني، رغبت فيها، دون أن أكون متشدداً، الوقوف على الروايات المذكورة والمسمن سياق متطور من التصورات الأدبية، ولا ادري إن كانت هذه القراءة والمسمن سياق متطور من التصورات الأدبية، ولا ادري إن كانت هذه القراءة والمسمن المسمن المسمن كنت عليه الماضي كنت عليه الماضي كنت عليه الماضي كنت عليه الماضي كنت المناهدة والماسلة علي طاهرة بالنسبة لمي، ففي الماضي كنت عليه المانية

ملامات 2 وي دمي 18 د جملتون الأولي 1450ء - ماين 2009

مشغولا بالتحيزات المسبقة في قراءاتي، أي بالطريقة التي اقارب بها النصوص، وبالناهج النظرية التي اهتدي بها في التحليل، وقد انجرت عشرات البحوث والكتب، والقيت مئات المحاضرات، في هدي تلك التحيزات، وربعا تكرن أصبحت جزءاً من طريقة التطيل والرؤية النقدية، لكنني منذ سنوات عزفت عن تقديم تلك الأطر المنهجية الجاهزة كشروط تمهيدية لكل قراءة أو تحليل، وأصبحت القراءة أكثر حرية، وفيها كثير من الشخف والجاذبية. في الماضي كنت أريد أن أرى دوراً لكل شيء أعمل به بداية من الرؤية البقدية، وهمولاً إلى جهاز المفاهيم، أما الآن فقد أصبح كل ذلك مضمرا في العملية الدقدية، وجزءاً من التحليل، وأست قاساً على ضبط السياق الخاص بهذه القراءة التي جاءت إثر حقبة من الهوس النظري بالنقد، فريما تحتمل ما لا آراه، ولكن الأمر الذي استطيع تأكيده هو أن هذه الروايات في جزء من النخيرة الثمينة التي أنتجها المحيال السردي في شبه الجزيرة العربية، وينبقي على النقد أن يستكشفه

2. حدار من الجنوب:

ما الذي يتوقعه القارئ من رواية تدور احداثها كلّها في جلسة علاج تستمر عشرين ساعة في مصحة عقلية، يكون فيها الطبيب المعالج مستمعاً، والمريص هو المتحدّث في كل الاداب السريية يتحدّث رواة علقلون، إلا ما ندر لم ينخذ أي روائي في حسابه أنه مقروء من مجانين لا يقرأ المجانيين الروايات، إنما يقرأون العالم بطريقتهم الخاصة إنن حيثما بحثنا، وتحرّينا، فمن الصحب العثور على نماذج ندلل بها على هؤلاء الكتّاب والرواة، الذين شهرون جنونهم، ويتباهون به أقصى ما يطمح إليه قارئ هو أن يعثر على شخصية ثادوية مجدودة تظهر في قضاء السرد لتبرهن على قيمة الشخصيات العاقلة، وإهمينها

هذه قاعدة سربية نعبية جرى الأحذ بها نوسا تبغيق، حتى نون

ملامات ج 69 مي 18 ميمادي الأولى 1400هـ مايو 2009

عازمات

كيخوته، لم يكن مخبولا في الواقع كان العاقل الوحيد في عالم استبدّ به ضبق الحيال، والتحيّرات السطحية، فبدا شبه مجنون، وهو ليس كذلك كان درن كيحوته متشبّعا بقيم أحلاقية كبرى، أراد تطبيقها في عصر انحطّت فيه الروحة، والشهامة، والنجدة، والشماعة، والمدق، فظهر شاذًا بين قطيع من الأنابيين، والجبداء شُخل عازي القصيبي بهدا الموسوع، فتلبّسه، وتحكّن منه، وهو الحبير ببواطن الأمور فكيف يقول قولته دونما شبهة، ويبدي رأيه دونما تعريص مقصود؟ بحث طويلا، وابتكر حلاً اختلق شخصية اتذق العموم والمصوص على أنها رمز العقل، واندراية، ومعمها شهادات علمية، وخبرات كبيرة، وأطاق عليها تسمية «البرونسور»

حينما يطرق سمعنا هذا اللقب العلمي الرفيع نشنّف آذاننا متوقعين أنه سيزويدا بنواس الأفكار، وفرائد الآراء يصرص كثيرون من حملة الشهادات العلياء والدرجات العلمية المتقدّمة، على هذا اللقب، فيكتبونه قبل اسمائهم، ويستشيطون غضبا لو خوطبوا بدونه، والمؤلف نفسه يحدل شهادة عليا، تزهله أن يكون «بروفسور» توفر عليا، تزهله أن يكون «بروفسور» تتوفر حماية كاملة للشخصيات ممنّن هم دونهم. اي من أولئك المتطفلين، النرقين، النين يترفع عبهم «البروفسور» بمقامه، وعلمه، ودوره ولكن ماذا نتوقع حينما تنظلي الأدوار، ويكون هذا «البروفسور» مجنوناً، هاذياً، مخلّطاً ويكون الفرّاء هم العقلاء؟ تنبثق مفارقة سردية كبيرة تلك هي الحافرية السربية للرواية «العصفورية» لفاري القصيبي

يدُعى العرب أنهم سادة العقل، وترانف كلمة مجنون، في انتقافة والعربية، الفاظ السبّ، والشتم، والانتقاص، هينما تطلق على شخص، فكيف والمحدث من طرف مجنون عن تاريخ غريب من نوعه بين تواريخ الأمم القوم يظنّون، ظنّ الجاهلية، انهم مستودع العقل الكوني، يفترح القصيبي أن وأجرى هذا الحديث في مصحة عقلية، يتولّه «بروفسور» يهذر به لعشرين والمال هذه، عرواية دالعصفورية، قائتنا إلى نهاليز هذه والهد

ملامات ج 69 مي 18 ميملئين الأولين 14 إو. ماين 2009

الفكرة الغربية هذا مكان لا صلة له بالجنون، إنه المكان الذي ينشط فيه العقل، ويتحرر من الكوابع الموجودة في خارجه

للحديث عن العالم الحربي، فلا أفصل من أن يلوذ التحدّث بمصحة عقلية، ليدرا عنه أية تهمة، ويتخطّى الحدود الحصراء، دونما خوف فهذا هو الكان الذي تتوفر فيه شروط القول الصابق عن عالم حربته الأكانيب، وهدا هو الكان الذي يصون حرية كلّ من يروم الحديث عن المجاذين خارجه لن يلقى القبض على عاقل في دمصحة عقلية، ويُتّهم بالخبل، يلقى القبض عليه حينما يكون خارج ذاك الكان، لم يُبعد عاقل أبدا عن مكان خاص بالمجانيين، ولهذا قمن المباح للبروفسور أن يختار 'مصحة عقلية' فيقدّم لنا راويته عن تاريخ أمته

وبانعدام المخاوف، وتخطئي حدود التوجّس، يصبح من المتاح النظر بما تحتريه ذاكرة «البرونسور» عن امته، يا للعجب العجاب من خزين ذاكرة تغنّصت حارج منطقة الخوف، لتعيد رواية حليط منهل من الأحداث المتقاطعة والمتداخلة من التاريخ المعاصر على خلفية ساخرة تدمج النادرة بالطرفة، والمتداخلة من التاريخ المعاصر على خلفية ساخرة تدمج النادرة بالطرفة، نقدية، فيظل النص لصيقاً من هذه الناحية بمرجعياته التاريحية، لكن المكاية ينجمعها تترتب في إطار تحيلي ينتهي باختفاء «البرونسور» إما في دعالم الجن» أو دهالم الغضاء» تاركاً «العصفورية» مكاناً لطبيبه المعالج البكتور سمير ثابت الذي أدرك، بعد دوات الأوان، أن مريضه هو العاقل الوحيد في كل ما تحديد به

جلس الطبيب المعالج على أرض للصحة، وشرع يضحك، ثم مالبث أن والله والمنطق المنطق المنطق المنطق المنطق المنطق المنطق المنطق المنطق المنطق المنطقة المنطقة

ملامات ہے 50 میں 18 مجلوس اللولي 1410ء مليو 600

مرئي ولكن ماذا نتوقع من هذر سلفر تقدمه ذاكرة معلومة بالأحداث لعشرين ساعة دونما انقطاع؟ هل يوجد عاقل واحد لنيه القدرة، والصبر، والمناولة، كي يواظب طوال هذه المدة في الاستماع لحديث غير مترابط، يحترق حدود الأزمنة والأمكنة؟ نعم، وجد شحص واحد فقط، وأكنه انتهى بالجنون، إنه الطبيب المعالج فلا غرابة أن يكون مصير القرّاء كمصير الطبيب المعالج فلا غرابة أن يكون مصير القرّاء كمصير الطبيب الصبور، فحذار من جمون القصيبي

العصفورية نص سردي عجيب، إنه مزيج منوع من إحالات تاريخية، واجتماعية، وسياسية، وتقافية معروفة، يصرّ «البروفسور» على روايتها بتفاصيلها، ولم يغب على أي قارئ أنه قداع المؤلف، وبلك أمر لا يحتاج إلى برمان يثبته، لانه هو البرمان بعينه ولم يكتف الراوي بخليط الوقائع، إنما استخدم لغات ولهجات كثيرة، فظهر تجاور لفظي متكرر للعربية والإنجليزية، ثم الفرنسية، والإسبانية، والالمانية، والعبرية، وتداحلت اللهجات اللبنانية، والمصرية، والسورية، والحليجية، والعراقية، والتونسية، اشبه بامواج ساخرة في التداحيات الصوارية.

نقض النص القواعد السربية الشائعة في فن الرواية، ويدل أن يمتثل لعناصر محددة، قام بابتكار عناصره، فالشخصيات تستبعي عبر ذاكرة البروفسور بوصعها جزءاً من تجاريه وهو يتنقل بين قارات العالم، ثم يتوارى في النهاية وعلى هذا فهر ينظم سلسلة حكايات بتولّد بعضها عن بعض، وبتكاثر على نحو مثير للإعجاب، فيختار منها ما يريد، ويترك معظمها عائقة في تسيح السرد، ملاحقاً بإصرار عجيب محاور محينة من الوقائع للكشف عن طبيعة حسه الساخر ونظهر شخصية الشاعر أبي الطبب المتنبي الدي يعاد تشكيل دوره مجدداً، بما في ذلك إعادة ترتيب قصائده، لتنوب عن الراوي في التعيير عما يريد التعبير عنه

يظهر تناغم فريد بين البروفسور والشاعر في احتجاجهما على على على على على الهد

ملامات ج 60 معي 18 مجملتي اللولي 150 إد ماين

الأرضاع المحيطة بهما، فيصبح التنافد فيما بينهما حرّاً إلى درجة يظهر وكان كلاً منهما يتوارى خلف الآخر، ويُنطقه بما يريد، وكما هي حال المتنبي في تمرّجاته الاحتجاجية الغاضية، وتطّعاته، وتقلّباته، وارتحالاته، وهيجانه الشاعري المتنفق، المشحون برئين إيقاعي متلجج، فإن البروفسور يطفح غضبا وهيجاءاً، وهو يعيد رواية التاريخ السري لتجربته بين الجامعات، والمصحات العقلية، والوزارات، والمنتجعات، ويين البلدان، والقارات، ليسلط ضعوة كاشرة على خفايا الواقع الذي عاش فيه واسراره، فاختلط صوته يصوت المنبي، فكلاهما عاصر أحداثاً تقلّبت فيها الصائر على بحو غير معقول.

وبانفتاح الرواية على مرجعياتها التاريخية بصراحة ووضوح، فقد حريت ميثاق السرد التقليدي الذي يُخلّب الظن بتخيلية الأعداث، وعدم صدقها، وباختراق النص لهذا العاجز، تحرّر من أية قبود أخرى، سواء في البناء، أو الأسلوب، أو اللغة، فجرى تنضيد الوقائع التاريخية، والقصائد، والأحبار، بجادب الوقائع التخيلة، فالعكست هذه في مرايا تلك، دون أن تتخلّى عن وظائفها الدلالية وفي الوقت الذي تشظّت فيه الوقائع، وتناثرت في سياق النص، فلجا الراوي لكثرتها إلى الحذف والاستبدال ثم الانتقال إلى غيرها، فإنها كانت تعيد تنظيم نفسها لدى المتلقي، الذي تابع المكونات الأساسية لتجرية الراوي، وفي تتجمّع من موارد عدة، وذلك قبل أن تكون مجرى واضحاً يقوم على إحساس عميق بالحزن تجاه العالم الذي يعيش فيه، وعجزه عن مقارمة الانهيارات العاصلة فيه.

ولتأكيد كل بلك لجأت الرواية إلى الاعتماد على المفارقة المحشة،

فاظهرت الشخصيات غير ما تُبطن، وانتهت على غير ما بدأت، وعاش الراوي

خالة بحشة متواصلة وهو يراقب التقلّبات في كل شيء، فعجز عن تفسير

خلك، إذ كل شيء ببدو محكوماً بعوضي وعبث كبيرين، ولمقاومة ثقل

الماران الاحداث، ومساراتها المتشعبة، ونهاياتها التراجيدية، كشف النص عن منظور

ملامات ج 69 ميو 18 ميماني الأولى 14 ماري 2009 - ا

هجائي الراوي، واجه به كل ذلك، وحوله في تيار وعيه إلى مواقف هزاية، تضمنت في الغالب، بعدين. يتصل أحدهما بظاهر الأحداث، وهو الفكاهة والسخرية، ويتصل الآخر بباطنها الماساوي، وأحيانا تنقاب هذه المظاهر وتنبائل الأدوار، وتتداخل فيما بينها، فالحبيبة جاسوسة، والثائر عميل، والحلم كابوس، والأمنية لعنة، وفي كل هذا لا يمكن انتظار نهايات محددة، فالاسباب تقود إلى نتائج غير متوقعة، وتتعارض أصلاً مع طبيعة الاسباب الموسوعة لها العصفورية هي المكان الوهيد في هذا العالم الذي يوجد فيه عقلاء حقيقيون، فهرًوا إليها أقولها أيها القراء

3. ئىل وأحاديث سرية:

اما رواية دسمر كلمات: لـ دطالب الرفاعي، فهي رهلة عير الزمان، تقع أحداثها كافة قبيل منتصف إحدى الليالي في قلب مدينة الكويت، حيث تتقاطع مسارات شخصياتها في شوارع المدينة دون أن تلتقي، ودون أن تنتهي إلى الاماكن التي قصدتها، ظقد غادرت أماكنها في الحادية عشرة ليلاً، وانطقت في اتجاهات مختلفة، وانتهت أحداث الرواية في الحادية عشرة وسبع وعشرين دفيقة دون أن تعمل إلى ما تريد من أهداف، ودون أن تئتقي، فقد التهم ليل المدينة الشخصيات وحكاياتها، وليس من صابط لإيقاع الأعداث سوى عقارب الساعة، والإشارات الضوئية عند تقاطعات الطرق ويتبغي أن نسال لماذا تقع أحداث هذه الرواية ليلاً بعيداً عن الانظار، حيث المدينة مالية، والناس نيام؟ ولماذا ظلت معظم الوقائع حبيسة في أذهان الشحصيات، والرغبات أسيرة في صدورها، وأعيد استذكارها في أثناء التجوال ليلاً في المدينة بواسطة التداعى الحر، أو الاستذكارها في أثناء

من المفيد الإشارة إلى أن كتاب «ألف ليلة وليلة» رويت حكاياته الجميعها ليلاء لتبقي سرّاً لا يباح لأحد سوى الملك فشهرزاد تعلم أن الله حكاياتها فير مباحة، كرنها تتعلق بالمنطقة الاجتماعية المحظورة، والمسكرت على الهدد

نات ج 69 معج 13 مجملتون الأولين 304 إقدام

عنها، فتصمت قبيل شروق الشمس، وتعلّق الحديث إلى الليلة الموالية الأن المجتمع سيرى في تلك الحكايات سلسلة من الفصائع لا فائدة منها، سوى إثارة الغرائز، وإيقاد الشهوات، فهي حكايات وسمر ليلي، للتسلية والترفيه لم تكن حكايات شهرزاد بريئة، ولا شفافة، إنما هي حكايات نفسية هانفة تمكّنت بها شهرزاد من شفاء اللك شهريار من عصابيته المرضية القائلة بحيانة جس النساء، ثم قتلهن قبيل بزوغ الشمس، لئلا يتاح لهن محالطة احد، فالعدرية دليل الإخلاص، ويافتراعها تنزلق المراة إلى الخيانة، وعليه ينبغي حمايتها بقتلها قبيل الشروق، فلا ضامن للحفاظ على طهارتها غير الإجهاز عليها عند الفجر

لم تفلع شهرزاد – وهي تقايض بالسرد الحياة – في شفاء الملك من عصابيته الهرسية، فحسب، إنما حبّبتْ إليه جنس السباء، وعاشت معه ألف ليلة، وأنجبا ثلاثة أمناء، وفي النهاية شُفي المريض من علته، واعترف بخطئه، وقبل شهرزاد زوجة له، وأما لأطفاله، ويقيا معاً إلى أن جاء هام اللذات، ومعرق الجماعات وفي كل ليلة كانت شهرزاد تلازم حكاياتها ملازمة تامة، وتتابع مصائر شخصياتها، كما لازم مؤلف مسمر كلمات، شخصياته وأحداث روايته. وقبيل منتصف الليل تواروا جميعاً المؤلف والشخصيات، وتُرك المتلقون في شوارع الكويت، يبحثون عن الهدف من ظهور تلك الشخصيات ومؤلفها ليلاً، دون أن يعسم أي مما انتدبوا أنفسهم له فقد بقيت رغباتهم معلقة في فضاء الليل ماعتبارها مجرد رغبات وأمال؛ إذ لا سبيل إلى تحقيقها في ضوء النهار حيث تهيمن الثقافة الأبوية على العلاقات

تبحث كتاب «الف ليلة وليلة» في المنطقة السرية للمجتمع الإسلامي المنطقة السرية للمجتمع الإسلامي التقليدي في القرون الوسطى، وبالأخص في العلاقة بين الجنسين، وفي ثقافة الإكراء الأبوية، إذ تتحول المراة إلى موضوع للمتعة العابرة، واللذة الجسسية السريعة، وليس المشاركة في الحياة، وهذه موضوعات يستبعدها المجتمع من

ملامات ج 60 ، مي 18 ، جملتين الأولى 140 له - ماين 199

وعيه، ويستعيدها بتفاصيلها في لاوعيه التنكر لها نهارا، ويلتذُ بسماعها ليلاً كاسمار حاصة ولو رويت تلك الأحداث الحميمة تحت الشمس لا نفصح أمر من يصفي إليها الا يقبل المجتمع التقليدي أن يقضح نفسه، فهو يتوهم الصلاح والكمال، وتقاليده في الرشيدة.

لا يمكن عرض أسرار المجتمع التقليدي تحت الضوء، ولهذا اختارت شهرزاد الليل لتكاشف مريضها شهريار بعلله، فكانت تسقيه الترياق الشاقي ليلة بعد احرى، بحكايات اعتبارية، إلى أن أنفذته من نفسه، وحمث عذارى الملكة من الفناء لم تحتمل الثقافة الرسمية حكايات الف نيلة وليلة، وعدتها غثة، وياردة، ومضجلة، وفلحشة، وغير لائفة، ويسرعة وتبرّم مرّ على ذكرها فقط المسعودي وابن النبيم، فقد طوتها الثقافة العالمة في زوايا النسيان، كيلا تفتصح أسرارها، وتنتهك عيويها، إذ ينبغي الترفع عمّا هو لصبق بالأبعاد السرية للعلاقة بين الجنسين، فنلك أمر وقته الليل، ولا يجوز أن بعرض تحت الصوء

هذه الفكرة الأساسية هي الصاصنة لأحداث رواية صحر كلمات، فالرواية تتضمن تشريحا قاسيا لبنية المجتمع، وبخاصة العلاقة بين المرأة والرجل، إذ تضع تحت الضوء العلاقات القهرية في المجتمع الذي عصفت به الروح الاستهلاكية، وخدع نفسه على أنه مجتمع سعيد في علاقاته، لكنه متذكل من الداخل بعلاقات قسرية، مهزوزة، لا يقصع أحد عنها، ولا يمكن التصريح يها، لأنها تأخّخ الصورة الخارجية البراقة له، ولهذا فالفضاء الليلي هو الظفية المناسبة لطرح هذه القصية

تقترح الرواية علاقات موارية غير علاقات الزواج، فقد كشف مان أن الرواية بكامله أن علاقات الزواج التي قررتها التقليد الاجتماعية أفضت إلى المسوء تفاهم، وسوء شراكة، ونزاع متواصل، وهدر للقيمة الإنسانية تبدا الملاقات بصورة طبيعية، وسرعان ما تنتهي نهايات سيئة، كل علاقة شرعية المائية

ملامات ج 69 مي 31 ميماني الأولى 1430هـ ماين 9

لا تلبث أن تذراق إلى هاوية خصام، أو قرف، فتصبح قيدا بدل أن تكون شراكة هذا ما وقع لكل الشخصيات الأساسية في الرواية "سمر، سليمان، عبير، جاسم، طالب، وريم" فكلها شخصيات تهرب من علاقات شرعية، أو تعاني منها، وترنو بأبصارها إلى علاقات موازية تشبع النقص النفسي والجسدي والنهبي هيث اخفقت العلاقات الزوجية من تلبيتها، لأنها هولت تلك النوات الإنسانية إلى رموز وظيفية عايتها الإنجاب والعمل فقط، دون أن يقع اعتمام بالقيم الجوانية للشخصيات التي هدرت رغباتها بنريعة الامتثال للتقاليد والقيم الجوانية للشخصيات التي هدرت رغباتها بنريعة الامتثال

موضوع نقد القيم الأبوية الداعمة للمجتمع انتقليدي لم يسمع به بعداً بصورة طنية في مجتمع الرواية، ولهذا ينبغي أن يقع عرضه ليالاً وفي نفوس حبيسة تنضرط في معامرات فردية لوصع حلول شحصية المشكلة يتحدَّر حلها، أو مناقشتها، أو طرحها، أمام العموم وفكرة العلاقات الموازية تستغز المجتمع النقليدي الذي يريد آن يطمئن إلى أن أفراده امتثاليون أكثر مما هم فاعلون، فهو يتوهم دائماً إمكانية العراط العقد المقدس الباطم الأفراده، ولهذا فالنزاع الذي يستحيل وضع حل له ينتهي بالشحصيات إلى إعلان وضع طل له ينتهي بالشحصيات إلى إعلان رغبتها في الاستقلال عن ذلك المجتمع الذي يعيد صوغ حيارات أفراده طبقا لتصورات لا تتصف بالكفاحة، ولا ترفر الحرية وفي حال مضت الشخصيات في اختياراتها بنبغي ألى تستبعد، وتُنبذ، وتُحدُ ماراة عن نظام القيم العامة، ولا تنتهي الرواية إلى تحقيق الغامة،

ي لقد رسعت حركة الشخصيات الأساسية وهي التي تمثل المحرك السردي في الرواية سمر، سليمان، طالب، وريم، وجاسم صورة فعل السردي في الرواية، والشخصيات تتحرك للقاءات خاصة، الكنها لا تلتقي تُنفع الشخصيات لاتحاذ قراراتها نفعاً بسبب إحساسها الهان بعدم الراحة والأمان، وفقدان التوازن في علاقاتها مع الآحرين، ويخاصة

ملامات ي 69 دميو 18 د جملون الأولى 1450هـ مايو 2009

العلاقات الزوجية لم تختر أي من الشخصيات قرارا بحرية كاملة، إنما كان نلك بسبب آخر، فقي الرواية نجد انفسنا داخل شبكة معقّدة من الزواجات التي لم تعد تقي بحاجات الشحصيات، والتجارب المريرة، أو الرغبة في التغيير إثر شيوع الملل، ثعقع بها إلى مصائر ترجّع أفضلية العلاقات المورية على العلاقات الرسمية، فالبيوت الزوجية ارتسمت في فصاء الرواية كلها مصحّات للمرفعي مشحونة بالمزاعات اليومية، والمشاكل، والتعاحرات، وكل دلك يحتاج إلى علاج لا يقلح أحد في العثور عليه، ولا يجرؤ أحد على أن يقترحه، ولهذا تلوذ الشخصيات بحلول خارج المؤسسة الزوجية تهرب من تلك المصحات لتطوف ليلا وحيدة في شوارع المدينة، وتعيد رواية الأحداث لنفسها دون أن يكون هنائك مشارك لها، إلا المتلقي الذي يقبع خارج أحداث الرواية يتقرح، ويتقاعل، لكنه غير قادر على الانفراط في عالم النص إلا على سبيل استحلاص العبرة من كل بلك. والبحث عن علاقات موازية يصطدم ببنية اجتماعية رافضة، ولذلك تبقى الرعبة معلّقة في فضاء منتصف الليل، حيث لم ثرل ثلك الشخصيات تجدّ في الوصول إلى أهدافها، ولن تصل في المستقبل القريب

يظهر المؤلف في سياق الرواية، وهو يمثل دور الباحث، والراسط مين الأحداث يظهر باسمه الصريح في الفصل الأول في ثنايا تداعيات صدمره لحياتها، وقد طُربت لتوّها من بيت أبيها؛ لأنها أعلنت رغيتها في الزواج من طليق اختها، ثم يستثر بالفصلين الثاني والسادس كاملين، ويُقدمان بصوته ورزيته السردية، ويتربّد ذكره في الفصل الثالث، حيث يحوم طيفه حول الشخصيات في الحديقة، ثم في الفصل التاسع، حيث تستعيد دريم، معرفتها به كاتبا وشخصية في الرواية، فصلا عن حضوره في مشاهد الخرى كثيرة مع صدره وسليمان، برصفه صديقاً لهما

وفي كل ذلك يقوم المؤلف بالأدوار التي تعدّ من خصائص السرد ﴿ الكثيف، دوره مؤلفاً، وراوياً مشاركاً، وباحثاً، وشحصية من شخصية العالم على المدن

ملامات ج 69 معج 18 مجملتين الثولين 140هـ مايين 99

المُتخيل في الرواية التي يكتبها - فحينما يؤلِّف يَقْصل نفسه عن الأحداث، ويقوم بوصف كيفية تركيب الرواية، وكيفية حلق الشخصيات، ورسم مسار الأمداث، وحينما يروى يتماهى مع صوت الراوي للشارك في الأحداث، ويعرضها عرضا ذاتياء وحينما يكون شخصية ينخرطمم الشخصيات الأخرى في علاقات صداقة رعمل، ويتجبب إلى دسمر، في علاقة عاطفية مشبوبة بالوله، وينتهى بأن يترك أسرته ليلا، مدعيا قضاء أمسية مع أمندقائه، لكنه يسارغ للقاء دريم، إحدى شخصياته لقضاء ليلة خاصة متقربين. وفي ثنايا السرد، وعبر تلك الأدوار الثلاثة يقوم المؤلف – الراوي – الشخصية، بكل ما يستطيع لتركيب اعداث الرواية، وتقرير مصافر الشخصيات، وينتهى بأن يبرأق مع شخصياته إلى مصائرها الأهيرة، فيعشق، ويتلُّم، ويسهر، ويكذب، ويخون، ويتعايش مع الشحصيات كانه إحدامًا، وينفصل عنها ليحنَّد علاقاتها، ومن خلال ذلك ينشط في تركيب الرسالة الداصة بالرواية، أي كشف مازق الشحصيات ليُعين من دلالها البنية الاجتماعية المظفة، أو شبه المقلفة، التي تحول دون إقامة علاقات سليمة قيما بيبها

لا تعمل رواية وسمر كلمات، عظة اخلاقية، إنما تبعث في أعماق شحصياتها عئا هو مخفئ ومطمون والغيط الرابط بين الشخصيات الرئيسة في الرواية هو المؤلف الذي تتعدُّد الوارد. ومع أنْ شخصية دسمره تبدى وكانها الرئيسة، وتُخصُّص لها ثلاثة قصول، قإن المؤلف والراوي المشارك والباحث مع للستاثر الأول بالعالم التحيلي للرواية، والمتحكم بالاحداث ومساراتها، فهو ينبثق دون سابق إنذار ليضايق بعض الشخصيات في هاواتها، ويقيم علاقات مع أخرى، ويعشقها، ويكشف ماضيها، وعلاقاتها، كما أنه يتعدَّث عن عمله، ونفسه، وأسرته، وكتبه، وتجاريه، وتعوم صورته في قضاء السرد؛ إذ لا يستطيع ان ينقصل عن عالم ا_{لهان} يقوم بطقه، إنما يريد أن يعيش فيه مشاركا شخصياته في حياتها

لهذه الرغبة في الحضور السردي مخاطر كثيرة ظهرت في الرواية، إذ هيمن المؤلف على الشخصيات، فطخي صوبته على أصواتها، وسع أن نفعة السرد كانت ذاتية، ولكل شخصية صوتها الخاص، وهي تروى بضمير المتكلم، لكن هيمنة "الراوي العليم" على أفكار الشحصيات وتداعياتها كانت شبه مطلقة، فلم تتماين شخصيات الرواية برهيها، ولا بمنظورها لنفسها وللعالم الذي تعيش فيه، وكلها تتحدُّث بصوت واحد، فلا تمايز في الوعي، وفي المنظور، وفي اللغة، شغلف الرؤى السردية للشخصيات يقبع الراوي الذي يمثله المؤلف الصمني، وهو يدفع بالشخصيات في العالم الاقتراضي للرواية وكانها قطع جامدة تستعيد أحداثاً كثيرة في زمن قصير متقطع، دون أن يظهر اختلاف واضبح فيما بينها

يبدو أن تكثيف زمن السرد إلى سيع وعشرين نقيقة تتوزع على عشرة مصول، وكأنه مهارة سردية لم تتوفر من قبل في الرواية العربية، في حدود علمنا، إذ يقع ضغط مأن الأحداث وهي تزيد على أربعين سنة من تجارب الشحصيات، وتنوع الأحداث، في زمن قصير جداً، وهذا يكون منيداً إذا ما اتبح للشخصيات الفرصة لكي تفضي بما تخفيه في براحلها، -فالتداعي الحر، والاستنكار، واستعانة الماضي، والموار الداخلي، لابد أن يقدُّم في سياق يتيح للشخصيات التعبير عن نفسها بصورة كاملة، إذ ليس العبرة في ضغط زمن السرق إنما العبرة بما يتيحه ذلك الزمن للشخصيات من قرص للبوح والاستذكار، وقد ظهر تماسك سردي منقل في الرواية، لكنه حال بون تمكَّن الشخصيات من التعبير عن حالها، فالزمن الدي استكَّرت به صمره في ثلاثة فصول من الرواية هو ثلاث وعشرون نقيقة، وفيها تستعيد، وهي مطرودة من بيت أبيها، وهاترة في شوارع الكويت بين الاتجاه إلى بيت 'جاسم' طليق أختها للزواج منه أو الاتجاه إلى شقة صديقها مسليمان، حيث كانت تتربع لمة تزيد على عشر سنوات اقول تستعيد نحو خمس وثلاثين سنة من عمرها خلال تلك النقائق، فالزمن الضافط لن يمكّن المراهد

3

الشخصية من التعبير عن الجرائب الأساسية في تجريتها، وقل بلك بالنسية لـ عطالب، الخارج للقاء دريم، فقد ضغطت أحداث فصلين في ثماني عشرة يقيقة، فيما لم تستأثر دريم»، بغير سبع بقائق، ويتراوح الزمر المنوح للشخصيات بين هنين الحدين، ولكن توازي الأحداث يجعل معظمها يقع في أن واحد

هذا الضغط المقصود للزمن – الذي قد يكون مفيدا في التعبير عن الشدّ النفسي للشحصيات، والبحث في ذلك – يجعل القارئ يتسامل إن كان من المكن، في ظروف طارئة بالنسبة للجميع، أن يهتموا باستعادة ما ظهر في النص من أعداث وتكريات كثيرة ومتبوعة، فانسياب الرمن وإيقاعاته السريعة تشعرنا به الإشارات الصوئية في شوارع مدينة الكويت، وتضبطه عقارب الساعة في السيارات ولهدا ظهر تماثل في رؤى الشخصيات، وتشابه في افكارها، إذ لم يتح لها ضيق الوقت الإفضاء بتجاربها ومواقفها، بما يجعل رؤاها متباينة ومتفرية، ولكن هذه القصية بذاتها ريما تكون من أهم ما ميز الرواية، فسرعة الزمن جعلت الأحداث مترابطة، ومتوازية

تهيمن رؤية المؤلف الصمني الذي يتجسد حضوره المباشر، بوصفه كاتبا للنص، وحضوره غير المباشر، بوصفه شخصية مشاركة في العالم التخيلي للنص، وقد امتثات الشخصيات، والوقائم، وترتيب الزمان، ووصف المكان، لرؤيته الشاملة التي تغلغات في رؤى الشخصيات، وصاغتها صوفا يناسب منظور الراوي الذي يمثله المؤلف الضمني، فتحدثت بلغة واحدة، ونطقت بصبخ شبه متماثلة، ولكن الأهم أنها امتثات الطروحة المؤلف الكبرى، وهي نقد بنية المجتمع التقليدي، ولهذا ظهر تنوع محدود جداً في وجهة النظر، فالشحصيات تدور في أفق مغلق، وهي مربوطة باطروحة المؤلف، وجاحد للتغليل عليها، فكانها شهود على أزمة اجتماعية محتدمة

ومع أن المؤلف استفرق في استخدام الصيع الحوارية قياسا بالوسائل

لإمات ي 69 مي 18 ميمادي الأولى 1410 مايو 2009

حازمات

السردية الأحرى، لكن البنية الحوارية – الفكرية للشخصيات كانت عائبة، وكل هذا مفهرم ومسوع في سياق حاصنة اجتماعية لا نقر بالحوارية، ولا تقبل بها فالرواية من هذه الناحية مدونة رمزية، معبرة عن هيمنة صوت أبوي واحد، يعول دون ظهور الأصوات الذاتية للتمايزة والمتنوعة، هو صوت المجتمع الذي يعول دون ظهور الأصوات الناتية للتمايزة والمتنوعة، هو صوت المجتمع الذي يعيد صوغ وعي افراده صوغا يناسب النسق الثقافي المهيمن فيه

سرد كثيف، ورواية الصمت الفاتية:

لعل إحدى الظراهر الفدية، الأكثر بروزاً في السرد العربي الحديث، هي ظاهرة تعزيق البناء الكلاسيكي للحكاية، وهذه التقنية الجديدة تفتح الأفق أمام كل عناصر السرد الروائي في آن تمارس أدواراً مزدوجة، فمرة تكون هي بذاتها موضوعا لغيرها، ومرة تكون خالقة أو معاقعة أو معلقة أو معاقبة وجهة نظر، في العالم الفني الذي هي جزء منه فيحدث نوع من تبادل الادوار بين المؤلف والراوي والمروي له، واحياناً المتلقي، فكل له الحق في معارسة دوره حسيما نتيج له مسارات السرد، فيتقدع هذا يقباع ذلك، ويتوارى هذا خلف ذاك، فتتداخل الأساليب والافكار والأراء، وكل ذلك يغني الدس، ويعمق مستوياته البنائية والدلالية

تكشف هذه التنجلات الخاصة بالمؤلف والرواة والشخصيات عن جانب من الحرية التي يتيمها السرد في تركيب المكاية، فهو يوفر إمكانية لجميع الأصوات بأن تنبخل، وتعلق، وتعترض، وتسحر، وتبدي كل ما ترغب فيه من آراء حول البناء الداخلي للنص، وعناصره، ومكرناته وكل هذا يكسر الوهم بواقعية الأحداث، ويشرك المتلقي في اكتشاف سر اللعبة السربية في النص، ويؤسس لحوارية خصبة بين النظورات والرؤى والأصوات السربية، ويضع المؤلف والراوي والشخصيات في منزلة المتشاركين في صوغ النص، وبذا يقرض البنية الهرمية التفليدية التي تضع المؤلف عادة عارج إطار النص، أو في أفضل الأحوال بتوارى خلف رار عليم

ملامات ج 69 مي 18 ميطني الأولى 1410هـ مايو 2009

عالمد

تظهر هذه التقنية في رواية «القيمة الرصاصية» الدعلي الدميني» حيث تتداخل الأصوات السردية تداخلا كليا، وهو ما يؤدي إلى تداخل مستويات السرد، الأمر الذي يتخلخل معه النظام الزمني لترتيب الأحداث، فتتمزق «الحكاية» لانها تكون موضوعا يتنازع حول صباغته كل من: المؤلف والراوي الرئيس والرواة الثانويين والشخصيات، سواء أكانت شخصيات داخل الدمن الروائي بعد تركيبه، أم شخصيات من خارجه ولا يحقى أن هذه اللعبة السردية الذكية جعلت «الحكاية» نهباً لرؤى ومنظورات كثيرة ومتنوعة، إلى درجة يصعب فيها ضبط التدرج الزمني نالأحداث، فكل محاولة شعى لذاك تقضى إلى إلغاء الترتيب النصى الذي ظهرت فيه الرواية

يُشغل المؤلف والرواة والشخصيات بموضوع ترتيب الأحداث، ويموضوع ترتيب الأحداث، ويموضوع ترتيب المعالمات الأولى التي هي في الحقيقة «الخاتمة» التي يُظهر المؤلف حرصا على تقديمها، بعد أن تكون كل المرويات والمدونات التي تشكل متن الرواية اكتملت لديه. ومع أن «الخاتمة» تُذيل باسم «الراوي»، لكنها في الحقيقة تخضع لراو يحرص على أن يتحدُّث باسم المؤلف، ويخاصة أن هماك سلسلة أخرى من الرواة الذين تعزى إليهم مهمة رواية الأحداث المتخيلة والاختباء وراء المؤلف

تستغيد رواية «الغيمة الرصاصية» من معطيات هذه الظاهرة السربية» وتتقنى في عرض وجوه متعددة لها، لأنها تمنح صبوت المؤلف – الراوي، حضوراً مستمراً طوال النص، وتمكّنه من التدخل كلما كان الأمر ضرورياً، وهذا المضور الدائم الذي يُدكّر بوجود المؤلف – الراوي، المنهمك في أمر تركيب النص والأحداث، يُركر الاهتمام على السرد بوصفه وسيلة بناء، أكثر من المكاية بوصفها التركيب المتصل المتحفي عن تلك الوسيلة

يجد المؤلف - الراوي نفسه بإزاء مائة متنوعة فما الاستراتيجية التي يتبعها ليؤلف بين مكونات تلك المائة، ليصوغ منها نصا روائيا لا يُقصي فيه المائة ال

عنصرا، ولا يكره آخر في سياق لا يوافقه، ولا يتعسف في إدراج ثلاث فيما لا يوافقه من أعداث ٢ هما يظهر صوبته ليقدّم الإطار العام لتلك الاستراتيجية السردية في بناء النص، فيقول مستخدما صيغة الخطاب. دوانت تؤلف بين المتون المختلفة والشروح التناقضة، كانت تتكوم أمامك أصول منقرشة في قطع الجرار المكسورة، وكتابة موشومة على جلود الغنم، وهير بعيد عنها تتراكم مسودات كنبها جاسم مروية عن خلاد، واشرطة كاسيت بصوت خالد وأصدقائه، فيما تقبع غرزة زرقاء في ركن الدولاب، وهيدة لا تعرف أين تضعها في النص. كان عليك أن تملأ الفراغات، وأن تتعلم آليات السرد، ومغامرة توزيع الاصوات لتفرج هذا النص من تشتته لتوطيئه في علاقات أنقلك هم كتابتها، بشروط تعمظ للأصل موقعه، وللشرح والتوهم هامشه، وقد اختلفت مع ذاتك حول ترتيب بعض الأعداث، وتفسير الكثير من قمهمات خالد التي سجلها مصوبة، وهو يصغي ذات ليلة لأصوات غامضة قرب المحيم على اطراف الصحراء؛

ليس هذا كل ما قي الأمر، فثمة احتلافات كبيرة بين ما هو منقوش بما هو مسجل، وعملية اصطناع سياق لجملة من الأحداث المتفرقة والمختلفة في مصابرها، تقلق المؤلف – الراوي، لكنها لا تثنيه عن إصراره في تركيب بص من نصوص أخرى، ويفلح أحيراً في تصديف المادة الحكانية، فإذا بها بسبب اختلاف وجهات العقل تتكون من نصين حول شخصية واحدة وكل بلك يعقد من مهمته، فيخاطب نفسه بعد أن ينجز جزءا من النص دلا تعلم كم من الزمن مضى عليك وأنت تخبئ ما كتبته من تفاصيل مختلفة، وتحمل عبه انشفال داكرتك بتعارضاتها حتى عثرت على أجزاء أخرى لها علاقة بسياق الشما، وحينها توقفت طويلاً أمام هذه العبارة: نعم، يمكبها دمج نصين ببعضهما، ولكن بعد أن يُفني أحدهما الأحر، النص الجديد الذي يركبه المؤلف – الراوي، هو بشكل من الأشكال، إفناء متبادل للأصلين، بما ينتج نصا محتلفا عبهما

ملامات ج 60 مي 18 مجلوي الأولى 1450 ماير 2009

عالمت

يتيح السرد إمكانية تعميق الوهم، بهدف إيجاد نوع من المطابقة بين دور المؤلف ودور الراوي، ويتجلَّى ذلك في الرواية من تطابق الأسماء بين المؤلف الحقيقي للرواية والمؤلف الراوي، واكن إغواء الوهم لا يتوقف عند هذا الستوى الأول من مستويات السرد، إنما يتعدَّاه إلى صلب الأفعال للتصلة بوظائف الشخصيات وإنوارها فدسهل الجبليء الذي يكتب نصاً حول دعزة» يجد نفسه أسيرا في «الوادي»، لدى شخصيات نصه الأدبي، ويمضى هناك سنوات لأن شخصيات النص احتجت عليه كونها قدمت تأريلاً مخالفاً لما كان يقصده في دلك النص، ففهمت آنه بيخسها قيمتها وأهميتها، وكل ذلك ينخلها في صراع مع الراوي بل أن «عزة» نفسها تتنقل بحرية بين أسطر المحطوط الخاص بهاء وسرير الراوي وزوجته

تجد كثير من الشخصيات نفسها متورطة مي حلاف مع رواتهاء فتتمره على ادوارها التي رسمت لها، ولكن مرة بعد اخرى ينبثق مسوت المؤلف - الراوي ليتمدَّث عن المداثه وشخصياته، وتبلغ رغبته في التدخل التراصل في تركيب النص حدا يتجاوزه إلى ما بعد مشره، في إحدى تدخلاته، يقول. إنه حينما نشر الراوى «تعاورتها رماح قبيلة النقاد»، فكتب عنها المعهم انها مثقلة بالرموز والشخصيات المتناقضة، ونصبح بمذف القصول الخاصة بالأصدقاء ومدونات الروجة، وذهب ناقد أحر إلى ضرورة حذف الفصل الحاص بـ «نورة»، لأنه مقدم في سياق لا ينتمي إليه، وراي ثالث بأن اوراق دعزة، زائدة، ولابد من استبعادها

ونصحت نافعة بأن يتم التخلُّص من التفاصيل العاطفية والحسية، وقد أخذ الراوي بكل الأراء التي قيلت بصدد روايته، فسادًا كانت النتيجة؟ جمع الراوي كل ما قيل عن روايته ذات ليلة، فرفرفت فوق قلبه عصابات الطيور الجارحة، ومدت أياديها الحادة فانتزعت سكينة الأوراق المبللة بالتعب، واستبد به غضب نزق، فقرر هجاء النقاد مقصيدة عموبية غير المان عصماء، وبنا نشرها انشغل النقاد بتفكيك الغامض في تشكيلها، ولم يفطنوا

لبنية الهجاء القصدي القابع تحت حروفها الم ينم الراوي اسبوعاً كاملاً، وقرر نشر الجزء الذي لم يطالب النقاد باستبعاده، وحينما جمع ما تبقى، لم يكن بلك أكثر من غلاف الرواية فقط غامر بنشرها وصفق النقاد للرواية الجديدة، واعتبرها بعضهم فتحا روائيا، وأسماها ناقد شاب رواية والصحت الفاتنة،

علامات 9 60 مي 18 د جمادي الأولى 1430ء مايو 2009 <u>مثم</u>

836

جبور، وإسرار، وسرد كائيف – قرابة في ثلاث روايات

مصادر القراءة

- 1) غازي عبد الرحمن القصيبي، المصفورية، لندن، دار الساقي، 996.
- 2) طالب الرفامي، سمر كاسات، يمشق، بان اللدى للظافة والنشر، 2006
- 3) علي فنسيني، الفينة الرساسية، بيرون، دار الكثورُ الأنبية، 998.

* * *

ملامات ج 69 مي 18 ميملاي الأولى 1430 مايي 2009 عمر تعم

جولة فب الصحافة الإدبية الصريبة

حوار مع الدكتور احسان عباس

الدكتور احسان عباس من النقاد المدين ي الادب المستربي 4 ذائب ، وموضوعي ، ومتجدد ، اضافة الى تعلق مجالات مشيداطة الدبي + الناقد عياس طرح عددا من القضاية الادبيه والمدية المهمسة في لعاد مطول أجراه ياسين وغاهية (الاسترع الدربي ، ١٩٧٥ - ١٩٧٥) في حياتنا الثمانية المديد من الطراهر في المسعرة ، وفيها أخت علد من الطواهر التي بجب تقويمها 6 أو تجاورات من جن بدرية مك العياة وطاعتها ء أن احسان عباس يري ، في أجابته من سؤال حرن العرضي في النقد والشعر والرواية ٥٠ أن الاحساس بالعرضي فنمور طبيعي لكل من يحاول ان يطرح سؤالا يحتوي ضمما على معيسسار

ان الكانب يرى ال أن الحاجة الى التنظيم لتملكنا على نحسسو طبيعي أيضا حين تحس أن هناك جهودا تهدر من دون مردود أطلاقا ة او حين تسبطر علينا الجرة اتقاسية ازاء التكاثر التزايسد في ظواهي لا مستطيم لها تعليلا ولا تسويفا α .

هلد المعرضي ؛ وذلك البعدد في اللاواهر غير العاماء ؛ حسا سننهما أأرمن يتحمل مسؤولية تقلبهما أالكاتباء الناقداء أم الفاريء أ أن الدكتور أحميان عباس يرجع المبهم في هذه الظرامسر قبر المخميطة الى صبيين ، السبب الأول يتعلق بالوضوح المنسكري الذي تكفل تبين معالم الطريق ، وعدم الوقوف عند القاعدة المحبيسة ٣ رحم الله امرية عرف حدد قوتت بنده لا ، اما السبب المالي لمو سبب بندق بالجانب النقدى من الحركة التقاطية ، الناطب الوالف : الدقة الذي يحب المامة الإمسام 8 برقع ونضع ونجعل من تقسيسته حكما ٤ وضميره غارق في رشوة الشهرة أو غيرها من الواع الرشوة ٤

هل يمكن الحد من حليه القرضي لا

ويمه أمكن التحقيف منها ، يقول احسان فياس ، حيث بصبح الجهد الانسائي في هذه الرجهة مردود أحمق وأصلح ، وهنا لايسد من 4 ترمية غليه أصبغة ؛ ولايد مثلا من احاجة وسائل الاعلام يقوى لقدية: بي كل صحيعة بالله او بعاد لمختلف الغنون ، وفي كل دار بشر هيئسية

لقد عرف المدكتور احسان عباس باهتمامات ترائية كثيرة - وقد احدر في مجال اكتراث كنبا مختلفة : دراسة في صقليــــة ، الأدب الإندلين ٤ الخسن البعري ٤ التوحيدي ٤ الرقق - 4 وهو يرى ان استمامه بالمتراث كان يقوم على 18 سيد] واسخ في نفسي وهو : المعرفية قبل الحكم » ريشيف « لمة شيشان يشمان عن المدام الثقة الملاتيسية ار من تجارز الحد الشيمي في نلك الثقة ، وهما التمميمات الكاسحة وقبول الاشياء قبول مسلمات ۽ واڻا انفر من الاتين ٪ .

وهن ألادب الفلسطيني وملامحه يقول احسمان عياسي ان مسسن الخطأ أن يدرمن الادب القبسطيئي من حيث أنَّه نتاج ثو ملامسسح عامة ٤ أذ اللامح # التي طبعت هذه القضية ٤ أي القضية القلسطيمية بها فعنص غسان كتقاني يعيدة تباما من فالامح التي تركتها في شسعر محمود درکیش » .

« أتى أعتقد أن الشعر الخلسطيتي والادب الخلسطيتي عامة لم يدرس على نحو تحليلي 4 ولم تنصد له اصول فكرية عبيقة ، وانميا اكتفى دارسوه يلتع المشتركات الوضوعية فيه K .

س يضيعا النافف محددا المحدوث القابلة للتطور في الشميمر القلسطيني * في شعر محمود درويش طاقة قد تؤثر في تطوير الشعر الحديث كله الآ اخلت اخلا صحيحا ، ويستطيع حون بسيسو ان يقر الخط السرهي الما وجد التفرغ الكامل لابراز المسرهية الفلسطينية يما لديه من كفاية فدة 8 .

بعد ذلك 6 يتحدث المدكور احسان عباس من تشاطه في مجال اكترجية 6 ان حيات عاملين كانا يتحكمان في اختيار مترجعاته 1 ولهما شريف « القاريء اكوريي بطرائق النقد ومعارسه المختلفة 1 ولفيهما ميل ذاي التي بعض تلك العارق والمدارس وتقدير الدورها 6 همتسلا ترجعت كتاب الشعو لارسطو والما لا ازال طائبا في الكلية العربيسسة بحديثة القدس » .

ومن شعر الشباب برى الناقد ان في الانتاجهم مطردات لافتة ، وقان حركتهم لا تمثل منعطفا جديدا في حدالة الشعر ، بل هيسي في مجموعها استعرار لما قبلها ، ولا يزال تمييز المسمات الفارقة عند كل متهم امرا مرهوما بالزمن لا .

لم يتطرق الاستالا احسان عباس الى الشعراء المتعبوبين في حركة الشعر المربى فيرى ان براد تباني قد اكتسبت اناقته مع الايام معقا مأساويا > رغم الملاهر الباسم ده وإن الوليس 3 مشكلة الشمسسر البعديث والقطب الذي يتجلب اليه المربدون > مسعودين باسراده وغوضه > ملعودين من طاقته الشعرية المسكولة بقوى غيبية > الساخليل حاوي فهو > عند الناقد > خير من استطاع 3 المراوجة بين المتكر والنخيل بساسيه وتوازن > «

ويرى ، كذلك ، ان محمود درويش في ارتفاع دائم ، ولمسله « الوحيد الذي يتبيء شعره بين شعراد المدرسة المحديثة بانعطباف حاد جديد ، يتقلحا من الركود النسبي الذي وقعت فيه » . وحين يكون المحديث عن صلاح عيد العبود يرى ان القصيدة فديه « متعبة ميهوره » . اما بلند الميدري فهر « يحدس المشكلة ثم يعي البناء ، فيصبح الشمر نفسه مشكلة » .

وَيِّ حَدِيثَهُ مِن الرواية بِرِي ان القصة الطريلة او الرواية لـــم تستطع ان تتجارز 10 السف العالي الذي يسبق تجيب محفوظ > ولذلك مثيت بالكفاءات كفل التفرد 1 % .

ويتنيف لا هيدر هيدر والربيعي و ... قد يخرجون بالروايسة الى مستوبات جديدة لا وهو يرى ان هنا مبنه لا فاص متميز ٢ يتطلب الزيد من الحدة في نمييز الطاقات والسمات لا .

في التهاية برى الدكتور احسان عباس ، في مودل الروايه ، سه يمكن أن « تتحدث هن اهراد من دون أن محدد الأرواية مسيشار متهيزا » .

النقد الادبى بين اتحيازه للشكل والمضمون

كثيراً ما لقع المعالجات التقدية المسائدة على طرف من حسسري العملية الأدبية المقاطحة للتحليل ؛ مختصلة الى متسوق التمن الأدبى او تتحال الى شكله ، والاتحيال الى اي من الشكل او المقدون مسن شأنه ان يحمل المُعالِمة المقدية فاصرة ، والمعل الادبي محجوب ،

وفي الابنا المربي شاع الانجاء النبيةي أو نقد المضمون مشهد يداية علما القرن ٤ ومبيطر عنى نقدنا العديث ٤ حلى يلغ التأكيب على المضمون أو الموضوع لم كما يقول خلاون الشمعة ٤ الفكر الماصرة حريران ١٩٧٥ - حدا جمل المضمون يبدو وكأنه الممل الادبي نقسه ، والنافد المسيمة يرى أن الانجاء النبيعي في النقد كان مبروا في بداية علما القرن على احتبار أن التسيدة كانت ٤ يسلكم تبهيمها

مستولاج القديم ، تابعة ومتحارة للمعشى ، بلا آن اراما على النقد ، في آلك المصرة ، ان يشاول القصيدة على اساسي بحثه عن المستاتي ، ولمل في ظاهرة « بشر القصيدة الى مصدل شري كثيرا ما يحل محلها ؛ فدلالة على رسوح نقد الموضوع في أحط فهافجه » ،

وحين كان النقد يجنفي 6 هذا الاحتفاد كله 6 بالجانب الرضومي أو المضمومي في السبل الادبي فقد كان اهباله للشكل النمبيري واضحا كان لا ينظر الهه الا مني اصاص اله وهاد ميث 6 وبدلا من ان ينتقل النقد الادبي الى مفهوم للشكل الا يحتفي يتعبيريته 6 قبل يواوح هبلي الفسية تكومي وقاليته 6 ومكدا كان انتقد الادبي يسامل النمي المبلع لمعتوى 6 ومغزى 6 ومغنامين 6 معزونة عن طريقة ادائها 6 أو معزونة من تحققها الشمري .

لم يكن التقد ليهم بالقسيدة باعتبارها منجزا قنيا أولا 6 لم مدى سلاحيتها لتحقيق هدفها الاجتماعي أو المحضاري 6 والمسلم المسيدة الاهي الخارها ومعاجاتها السياسية والعقلية المجردة عسن أدواتها التعبية الدي عند شدة المدي وعهقه » .

وتنبيعة لاستمرأر هذا الاتجاه سألدا في نقدنا الادبي لمدة طوسلة ولكثرة المناحد على موضوع الممل الادبي أو مقمونه لقد حدلت ردة لمن ترية ، على مسترى النقد ، حاولت ترجيع كعة الطرف الثاني للمبئية الادبية ، الشكل ،

وكان من الطبيعي ، وقد انجه النقد انجاها شكليا ، ان تسود موجة من الالماح التعبري على الشكل المفارجي للنص ، وهكلال المنزت التجربية التي « لا تعبر عن لبد لشكل قد اشبح السباعا . والانتقال الى شكل آخر ، بل التجربية اللمروة التي تعبر عن نزعة جزافية لتحطيم الشكل والدعج بين الإجابي المختلفة » .

ركان من ألطبيعى 6 أيضاً 6 أن تسود لوضي واضحة في مجال المسطعات النقدية تعول دون التوصيل الى مصطلح تقدي مستقر ولايث 4 وواضح حتى بننا برى مشرات الاستلة في النقد المسريي الماسر على النقد الذي وضع المسطرة الألوفة القابيس التمسسة التصيرة كيندمه لاطروحته في مناقشة تمدة تصيرة 6 ولما لم الا يجسعه الها تسيحم مع هذه المقابيس 4 في عن هذه المقاهة القصيرة انتمادها الى هذا المجسس الادبي وطرد انها حكاية 8 .

بيد ذلك يتحدث الدند عن شيرع ظاهرة الماضلة بين الاعسال الادبية فيستال من كيفية تعقيق علم الماضلة بيراهين مقسسة الادبية فيسكن ان تقيت ان القصيدة الشائية اقل شاتا من القصيدة الدراهية آ الل شاتا بالسبة أن أ وباللسبة أن تفضل القصيسات الشائية أ وهل صحيح أن القصيدة البسيطة تتجه الى جمهور السسل سبيط غيما تتجه القصيدة الدرامية الركبة الى جمهور السسل سبيطة آكا .

ان هذه التصورات النقدية تمثل أحكاما منجزة ، وتباليسية ، وتباليسية ، وتباليسية ، وتباليسية ، وتباليسية ، النبا ، كما يقول الشمعة ، مرطقات تقدية تحير من خلل خطي في « مقبوم الحربة الاجتماعيسة والمحربة القنية ، وبالمنالي قان من الصحوبة بمكان أن للمح مقبوما تقديا عربية للحربة داخل چنس أدبي ممين ، على ضوء الفكرة القائلة أن لكل عمل أدبي حدود، النبي يعبر قبها عن طبيعته في الفعل » .

من قصص السند القادم

التعويدة ــ ماسار ياماكارا السفر ــ محمد يوسف القعيد السقوط والتمثال وحمار الوحش ــ

الثقافة محديد عكاش التعدد والم ها أكتوبر 1982

جيل الذبيحة

عد الإلاووب

يعين الأسان الأاداسها right . أبن الموكب العارس ء فامات الشباف السمراء والحيل الدي برعبي السرج دماء ـ أيت 19 • • والحيل تنهداء تشم التربة العافر نقعی حالیات الرأس ، ستسى حوافي الحفر السوداء أحداق مربرات ء سلفن بأشباح الصحور السوداء أصبام الشيب س سي الرعب والأمساح م شكوا ، مسحوا سود صحوف ببحة مطوطنه الحيران عين ساحب ع والريح في تنميلها معاوده حرساء لوعبة ۽ تنصي ولا تعصي ۽ وتيكس وحنز بساوء ترتميء تعزو مسدايا عمرها الوصدود للقربال ، بهوى ء حقادها يمري آء تشك النقر النحون في الأحداق ع نشك على الحل الكثبات ء شتق الاعين المحمومة الدمع ع ويرتد زعقا مرعاء

م عشر العنول ع



وغدا بعوي مع الربح ،
وتبحل رفاف سبيها
الطلمة الوحشية الأحداق أعراق الحياء
ويسم المنوت أحسندا
بوء العمر الأثمال في رعما الماء
وغدا بجرت الرعب ،
وترزق حلود الصغر ،
بحاح على المقبرة السنوداء
أفيدام الحارير ، تدق الحاهر
الديش أشلاء السنايا الصغر
مي حيل المسناه

بأحيل أحبابا عاضبوا ه الكد اسهوش ، نفريه ، يحل ده أيم ده يح*ن مشدوعو<mark>ن عسرة د</mark>* و سستي دمساه ه ء حل أحاد وعبدا برصد أصحاء مسوحا شوهها بطشه التبيراء a start of finish to لأيجرحوا عبت ويعاه مینیا پیندا (پیراد) ^(۱) ع علم يكون صرعى مند الحال ۽ الانه استحر في عد للسلمي ، السويداء يلقى سحر الناز على الطيب ۽ يستحي بعص آيات، ۽ عوا بن يحور العالم التعلى ع کی یسحکم رب دلات ينجم ۽ ينجل النجن في روحه ۽ ووقاشده شدون حال السرو بعرو ريسية النحن زؤاه البحل الذي شد الى سرانكم ـ سرابهم وتشد الحيل ليعال وأبنان أحال أجماد مواني العاب استعلى نفح المتوات فيهساء بالجل أحابا ساوا كومت منالء القعور السود تنم بنص خلابات ، عبرها هنهنة ء زيح أتسين وس س رکود انصل في أعراف في عمق مراسها حوط الوماء أعرافكم عص س أعراق حلاسا يهزج الوبيء بعول مراثياء أبا حل أحانا ۽ تعالوا وبهربنا صدى أهروجه بكي عليداء رعقه صعك في تكشيرة الموسى ها فم الهوء مصودة والبائم عدواها أواد ممافقروا معاطوا م والمواردة الحيل خاست . - - - - - -عجل ورثناه النان حلايات ولا تقسوا على أحداثنا ء سابواء أء يا جين أجاء ۽ لا تبحر حوا صمت المواتي بسالوة عجج مسانء قنعال العوار ر ماء مشدودون أشم لأعاسق دااسا اء المبيالم السعلي في أوص الأميسية -بقسور المبالع السفليء متنبدودون بالسنزداء وعبدا ٠٠ يوند من أصلاساء حبل السرء الشدود في سرنا وسرتكم ، سين البسريت ۽ نظف سودا ۽ يا الشيندود يا جيبل أحابنا النب ه علم السان محل بأعرافسه ع نحل مشدودون نحو القاع بالسرماء مصلا عالحن وتركبا الدي كان غرد شاق في بريدوبره، ب في خلاياه ۽ استحلم معبر ا ۽ ء يا الشدود يا حل أحاد ا سه تصبح عام يقفها الحيل وأيديب شد الحل كي بهووا السدى ورث يؤسساء بطعا مسوداء النے القبال ء

غيل سيحب ۽ وافريج في تسينه معاوده حبرتاه يوعيهاي بتصي ولأ بتصيء وعوي وحبر بناراء ترتمىء نصح في أساعته الوابي عفونيات البرازة النم منادا اللغاف سند أل صنعت الأحبال ٢ مسيحا وتحورا عاجدرت أرض المنوح كامه ئے سادا گاہی با بواز انرحم الميته ، يا أصلانا النفلة ع في أعماقهم يتحل سبل العص ع يستثري ۽ يستح ١٠٠٠ به ----۰۰ . صرفه معی بود أحداق صابه (الدش) ء والعفف الجنراء تشد بارجاف البهود الدامية وصابه (فادش) علقي بالسعف بجلمان النهود الداملة ومناب (فادئل) سعجل دقء البدم في حرفسه أنكار سبين الحصب ، واحتارت بسيدا (بهراد) احصاب كنور الحس في أحسادهن ، اقتصى (بهراد) طراوات النكارة رکهوف الصفر فی (فدش) تکتم ه نفح الرعب والحمي ٤ ومرضى سنها رغب عبد الأمساح

أحبها كوانس بحور استحراء

ئنج أعماهما الدوازاء

والرعب ء وحل النحل في حو المعارب

حلاب عنكون ۽ لفت السال + اسداله الارجمام باسرة ٢ لمالله كتاء مرجعاء حصاعتي مها علا د حميرة والمجلة برسوه باسته و بایت عد ای عیاد آماد · · Ma was · h · Mea يحاق عها في عصابه لوق جا ، يا ييدا جول 20,000 ه خفس در شی علا اه شمال شه ، لله الله الله الله الله علبي حسد برية العاصا يحصب بدعه که ، سیدي حیال لارض . ر سنجه د أسني د تحلی حسیه حید ایک . ه وعلم ويدس فياساء سن السبايا ع حجرت أحداقته ع حاف ه ميراث ه ميدوز د د حلادده ما سبل فأيوب الا مي مال على سيسامه في ماو ، ہے ہر بح فی عسم معمی برقصی ہ ، ، غې د د ل نصل في دميه ، السمصي خلف اثبار خطاتنا السنء سصى عارى الأعراق ، نصم النجعيء يصرعنه دعب القبيلء ته بی سفق لا صر اد وين بشوعن الملواة حساه ب بالعديد سمناني للى ولمالكم واطعل في فقيا د وسكوه لم المسوادة ما للم ومسوحيت واعمراهما همهمة أأدا العائم واللحلة للحطوطة للأراراء

يحتال ٢ من حسم أدو بس حلامه فصفت داسته الرابى كا ستمواء نعلى صهوء حين البعث م سرو الحيل روح النعث ه يعلى دمهسا ته بآغر فی بسانها ۽ نصهل ۽ وعبدا يارفيناه برائح في هدرته الأرض ع وسمني شها تحترق الافق . وتمصى حصا اثبارا وأدونيس ایی د الاولما د شنوی مصمرات فارعه ه تحين الأومي بالسل أندي وہ جا ہ عمر سرز اسفر . + .*. ويعصى واحدا عجراع وقسو حلف ديد العالم السمعي في مصهرها تمصع أحبال المواتي الصفر ع والشنق وقبيد خلف ملء الأرص صرحات مواتاه ه يربق البيرو الصفراء و قطع احابيل حلاصبه ، بحرق في بصهر المث سعوما حثث الموتى ، فصود المونياء الصفر ترهوا بجنى الأنصهان فارسيان هض أرحاه حصبات ٤ ويحبى انسل حرا واحبدا ا حلب في عطليه أعبده ابلح وصحراه النوال ه ب فيما ب <mark>كما أنو احب</mark>

البحم في القنيان عبارات حبل الكيف بتهويم حراقي ، وحمت في عيون المنفر أشباح ع وسنحت وهبة الناه على الأعلى ته عبار العلواء والباح دهوت فوہ عب یجا ی اصم في علوله حداث الحس ، دلامل غيرها الراحلة ه ئـــم ' السم المصهر ع ا سمات بحو الهام سا غرب حقها برؤب ٠٠ و. رو ٥٠ و مقلاع بحر الرأس ، خويات -ي فاع مشورا لج عن الحن ا وعبيد. أستر تحترق التراء وعشتار على هودحها العاوي حسداه بعز الخسراء تلاقي العارس المولود ٠ ربيد شرع النيف ونهوي لقندح النازاس الصحراء ه أدونس ۽ يشق العيم ٢-ينهد على القبرة الخرساء • عبال تشقال عبول الصحر تصان في أحداق د ميدور ، جملان أفاعي الأثبم صواتا بم هريم حلحل المسرة السوداء ٢ سعيا نفلق الصحراء ويهوي نارقاء يعتصل الرأسء ويفري فلب د بهراد ۽ ه عك الرصيد م بجمل الصحور النبوداء والشربان تبحثاج محا بحيل الصحر جيلا ماردا ء

(*) للله لله من من فسلم رفضرو علما لي علما فراء في دوار •

حركة الشعر الحر في العراق

يغلم الآنسة ناؤك الملائكة

...

شهر كانون الاول من سنة ١٩٤٧ اول ألعيد 28 بالشعر الحر في العراق ، ففي أوله صدرت مجلة العروبة التي كات يعدوهما الاستاذ محمد عملي الحوماني في بيروت وفيها قصدة في حرة الوزث عنوانها و الكوليرا ه . وفي النصف الثاني من الشهر نفسه صدر في بفيداد ديرأن و ازعار ذايلة ، لبدر شاكر السياب وقيه قصيدة لدحرة الوزن عنوانها و هل كان حباً ? يا . ولم تنشر الصحف بعد هاتين القصيدتين أي شعر حرحتي صدر ديواني وشظمايا ووماد، في اليول ١٩٤٩ ، وفيه مجموعة من التصائد الحرة، قدمت لهــــا مجانب من المقدمة ، مشهرة اشارة موجزة الى الاساس الوزني قشعر ألحرنم الذي اعتبراتهم أونكأ من الحرية يستعسن أن يممه الشاعر العربي . وقد أحدثت الحركة والنبوان رد فعل عثيف في الاوساط الادبية في بغداد، ونقدت الدعوة نقدم شديدم ، الا أن الشعراء الشباب استجابوا لهـــــا استجابة محودة ، فما انصرم شهران حتى بدأت صحفنا تلشر قصائد حرة بين الحين والحين ء وواحث الدعوة تنمو ويتسع الطاقها على صورة مبشرة .

وتتالت بعد ذلك الدواوين فصدر و ملائكة وشياطين ع لعبد الرهاب البياتي في اذار ١٩٥٠ و « المساء الاخير ، لشاذل طاقة في آب ١٩٥٠ ، - كما اذكر - وه اساطير ، لبدر شاكر السياب في ايلول ١٩٥٠ ، وراحت الحركة تتسع وتتخذ مظهراً اقرى حتى بات بعض الشعراء يكتبون اكثر شعرم - أن ثم اقل كله - بهسدة الاوزان الحرة ، وبات النيار يشتد بحيث سناهل عناية النقاد والباحثين .

وحركة الشعر الحراء كأية حركة جديدة في ميادين الفن والحضارة ، قد بدأت لدنة ، حيية ، متوددة ، مدركة انها لابد ان تحتوي على فجاجة البداية ، فلا مفر لها من ذاك ، لانها على

كل وتجربة وولن يعقيها الخلاصها وتحبسها من ال تزلولتنخبط الحياناً. ذلك الله مثل هـ قد الحركات التي تنبع فجأة بمنتض طروف بيئية وزمنية ، لا بد ال تمر بسنين طوية ، قبل الله تستكمل السباب النضج ، وتلك جذور آ مستفرة ، وللمين لها اداتها ، وليس من المعقول ان تولد ناضجة والنا تبدو عيوجها كلما ابتعدنا عنها ، واوغلنا في الزمن باختباراتنا الجديدة ونضج تفافاتنا وأنساع آفاقنا .

والى جانب هـ ـ ـ المحدود المشتوك في الحركات الجديدة عامة عكانت لحركا الشعر الحر ظروف خاصة بها ، نضيف ألى عقباتها . ذلك انها ، على الرغم من كل ما يمكن ان يقال في عقباتها البهاصول قدية تجد جدورها في الموشحات الافدنسية ، تبقى بنت غلاد النون وحده - فالموشحات لم تتلاعب بعدد بالنفاعيل خلال القصيدة الواحدة ، ولم تحور القافية نصف هذا النحرير ، ولغا نوعتها وفق خطة معينة يلتزمها الشاعر جولعل الرز الأدلة على ان الحركة وليدة عصرة هذا ، ان اغلبية قرائنا ، از الوابستنكرون القصائد الحرة ، ويينهم كثرة لا يستهان ما ذالوا يستنكرون القصائد الحرة ، ويينهم كثرة لا يستهان نقر ، او شعر منثور ، والحركة التي تنبت فجأة على عده الصووة بها ، تعتقد اعتقاد من والحركة التي تنبت فجأة على عده الصووة نقيد ميزة هامة ، وتنضين في ذائها حاجزاً كبيراً دوث اي نفح صريع قطبح البه ، فهي حركة لا غلث قواعد تسندها، ولا نفح مربع نطبح البه ، فهي حركة لا غلث قواعد تسندها، ولا وه ينصرونها ويرفعون صونها ، من مجازفة وتضعية .

ونتيجة لهذي السبين ؛ يسهل جداً أن يسقط المبتدئوت من الشعراء في التشابه والتكرار ؛ فينهج الواحد منهم نهج زملائه الآخرين دونا ابتكار ؛ لا عن تقليه داع ، وانسا على صورة طبيعية ؛ لان السنن الوحيدة الموجودة هي قصائد الآخرين – وهي ما زالت فليلة نسبياً – وهذا وجه من اوجه

الحضر التي متمسها الحركة د ودد بدان متفاهره الاح في بعض الشعر الحر الذي ينشر ، فلم يعد من النادر أن تتشابه قصائد الشعراء في موضوعاتها والفاظها والجوائها والخيلتها ، والسائحة أفي شعر الواحد ليسري مرباناً مُدهشاً في شعر الآخرين وكأنه بات سنة تحددي لا خطأ ينبغي تجنبه .

ولا تقل الاسباب الناجة عن طبيعة الاوزان الحرة نفسها حطورة عن السبب السابق ، بل قد تكون احفل بالمتبطات ، وادعى الى اندارنا . وسيدهشنا ان تلاحظ ان ما يبدو لنساول وهلة مزايا في الاوزان الحرة ، ينقلب حين نفحه مزالق خطرة، هي في واقع الامر مسؤولة لليحد بعيد عن عظم الكاليات الابتذال والرخاوة في الشعر الحر، حتى ليكفي اقل تهاون من جانب الشاعر لدفع القصيدة الى هاوية الابتذال وعاشية اللين.

واول هذه المزايا الحادعة في الشعر الحر ،

قالك الحرية البراقة التي يضحا قشاعر دونا قيد
ولا شرط فيا يلوح. والحق لنها حربة خطرة ،

قالشاعر يلوح معها غير ملزم بانباع طول معين
لابياته ، وهو كذلك غير ملزم بان كافظ على
ضطة ثابنة في القافية. فما يكاد ببدأ قصيدته حتى
قطب لبه السهولة التي يتقدم جا ، فلا قاقية تضايقه ،
ولا عدو معين التفاعيل بنف في سبيله ، والفا الله هو حر ، حر ، محران بالحرية وهو في نشوة
الحرية ينسى حتى ما يتبغي الا ينساه من قواعد ،
وكأنه يصرح بالهة الشعر : ولا نصف حرية . و

أما الحربة كاما أو لا ! ، وهكذا نجد الثاعر ينطلق حتى من قبود الانزان ووحدة التصيدة واحكام هبكلما وربط معانيها ، فنتحول الحربة الى فوضى كاملة .

وثاني المزايا المضلة في الاوزان الحرة ، تلك الموسيقية التي فتلكها ، فهي تساهم مساهمة كبيرة في تضليل الشاعر عن مهمته . انها سعلاة الشعر الحقية وفي ظلها يكتب الشاعر احياناً كلاماً غيثاً مفككاً ، دون ان ينتبه ، لان موسيقية الوزن وانسيابه يخدعانه ومخليان العيوب . ويفوت الشاعر ان هذه الموسيقي . المفيلة ليست موسيقي شجره ، وانساسا هي موسيقي فطرية في الوزن نف ، يزيد تأثيرها أن الاوزان الحرة جديدة في ادينا ولكل جديد لذة . . . وعلى هسفه الصورة تنقلب موسيقية ولكل جديد لذة . . . وعلى هسفه العورة تنقلب موسيقية الاوزان الحرة وبالا على الشاعر ، بدلا من أن يستخدمها ،

ويسعرها في رابع مسوى القصياء والويم ا

واكثر تعقيداً من هائين المزينين الخادعتين عالمزية الثالثة وهي و التدفق و . وهذا المشدفق بنشأ عن ان كل وزمت حر (باستشاه و زن يندر استعباله) يعتمد على تفعيلة واحدة ، ينمو بتكر ارها مرات مختلف عددها من بيت إلى بيت. وهذه الحقيقة نجعل الوزن مندفقاً تدفقاً مستمراً ، كا يتدفق جدول في ارض منحدرة ، وهي مسؤولة عن خاوه من الوقشات . والوقفات ، كا يعلم الشعراء ، شديدة الاهمية في كل وزن، ولا يدرك الشاعر مدى ضرورتها الاحبن يفقدها في الوزن الحر ، يدرك الشاعر مدى ضرورتها الاحبن يفقدها في الوزن الحر ، فهو أذ ذاك مضطر الى مضاعفة جهده ، وحشد قواه لنجنب فهو أذ ذاك مضطر الى مضاعفة جهده ، وحشد قواه لنجنب و الانحدار ، من تفعيلة الى تفعيلة دونا تنفس. و للاحظا الوب الوقوف في اوزان الخليل و تقارنها يقدمه الشعرا لحو من امكانيات

وسيدو لنا أن البحور السنة عشر ذات الشطرين ، تقف عند نهاية الشطر الثاني وقية عارمة لا مهرب منها ، بينا لا يمتلك الوزن الحر أية وقفات ثابتة ، وأنما يتوك الشاعر حراً ليقف حيث بئاه ، قهو يلقي المهمة على الشاعر وفينا المشكل ، ولست أشك في أن الشاعر الناضج الذي يستعمل الوزن الحر يلاحظ أن المنهمة عسيرة ، معقدة ، فهذا الوزن لا يقدم أية مساعدة طبيعية ، والعب كله يقع على سياق المنى وارتباطات الالفاظ في القصيدة ، ولهي هذا بالامر الهن .

والام تؤدي هذه و التدفقية وفي الوزن الحر ? اول ظاهرة الاحظها ان العبارة في الاوزان الحرة ، تجنع الى ان تكون طويلة طولا فادماً ، وهذا نموذج من قصيدة وحقار التبور ؛ لبدر شاكر السياب

> و كأن بعض الساحرات مدت إمايها العجاف الشاحيات إلى السياء تومي الى سرب من الغربان تلويه الرياح في آخر الاقتى الضاء حتى تعالى ثم فاض على مراقبها الفساخ

أثرى الظلال الهاغات وزاءه وعت النتاء



الآنسة نازك الملائكة

سنة عدد فر . قد مرادعات تروي احاديث الصبيات اللواتي كن يصطدن المرجال يتنائهن وداء أسوار الليال ?

العبارة هذا سؤال ، وبترها خلال القراءة أعسر ، لان نبوة النساؤل التي تبدأ بقوله ، اثرى الطلال ... ، ينبغي ان تنتهي عند لفظ ، الليال ، . . ، وهذا الطول في العبارة عيب تساعد عليه طبيعة الوزن الحر ، ولا بد للشاعر من الرعي المنصل لتحاشيه . والحقيقة اننا لو تأملنا فيود الاوزان الحرة لوجدناها لا تقل عن قبود أوزاننا القديمة أن لم تزد ، فالوقفة اضطرارية في الحالتين وان اختلفت اسبابها ، وهو الريمتم على الشاعر ذي الوزن الحر ان يقبع نظاماً صارماً في صياغة عباداته بحيث يعوض عن القيود الجبوية في نظام الشطرين

وغة تنبية غانية غزية البداق هذه ، هي ان القصائد الحرة تهدو داغًا لفرط بدقتها وكأنها لا توبد الانتنبي، ولبساصعب من المتنام هذه القصائد ، وهذه ظاهرة يسببها العدام الوقفات فني نظام الشطون تقدم الوقفة القسرية الشاعر مساعدة كبيرة ، لانها هي في فأنها وقفة ، قلا يبنى على الشاعر الا أن مختم المعنى، وهنا تسنطيع أية عبارة جهورية قاطعة أن تؤدي المهنة خاصة في قصائد الوصف والمناجاة ونحوها الما في الوؤن الحر قالوتفات الطبيعية معدومة ، والشاعر حتى أذا استعمل المند العبارات جهورية وقطعاً نجس" الالقصيدة لم تنف بواغا ما زالت تتدفق ، وعليه هو أن يتمني في تغذيتها رغم النهائه ما أراد أن يقول وتشتد المناعب في قصائد الوصف والمناجسة على الالحص ، وتشد المناعب في قصائد الوصف والمناجسة على الالحص ، لاسبان توجع الى طبيعة هذه القصائد ، ولذلك تصلح الاوزان الحرة الشعر القصبي والدوامي اكثر من صلاحيتها لغيره .

و نستطيع النامع هذه الظاهرة المتعلقة باختتام القصائد حين تلقي نظرة سريعة على طائفة من القصائد الحرة ، فسينجلي لنا ان عبداً كبيراً منها مجتتم بشكوار المطلع، وفوذج هذا قصيدة ويا صديقي ، لبلند الحبدري من مجموعته و اغاني المدينة المبتة ، وقد تشرتها الإدب كما اذكر – فالقطع الثالي قد بدأ القصدة واختتمها معاً بالتكرار :

يا مديقي لم لا تمسل ماضيك والمضي عن طريقي قد فرغنا وانتهينا ولذكرة كثيرا ونسينا

وليست هذه عض صدفة ، فالشاعر قد استعمل أساوب

الاحتمام بمحرار الطلع في مصاحد تاير سه و اخاف ودان اراها و و حب قديم و و غدا نعود و ثم أن الظاهرة لا تقتصر على بلند الحدري، فهي نطل علينا في شعر عبد الوهاب البياني (قصيد كي وقت العبة و والنينة الحقاء و علمة الاديب ١٩٥٢) وغن نامجا عند بدر السباب في و في القرية الظاها و من ديوانه و الماطير و وعند شاذل طاقة في (حصاد الناو) من ديوانه و المساه الاخير و والذي نواه انهذا الاستوب في انهاء النعائد و المساه الاخير و والذي نواه انهذا الاستوب في انهاء النعائد الوزن الحر ، فالتكراو نوع من التنويم لحواس الفارى، وفيه العنوب الفارى، وفيه المناهر ال

ولشعراء الاوزان الحرة اساليب اخري تفصح عن صعوبة الاختتامالطبيعي. هذه مثلا خانة «حفار التبور» لبدر السياب:

وثقال اتواد المدينة وهي ثلمع من بعيد ويقال حفاد الدينة وهي ثلمع من بعيد ويقال حفاد الدير ويقال عن القبر الجديد مشتر المقارات يحلم باللغاء وبالمسود. وهذه شائة قصيدة واللغاء الاخير به الشاهر تقسه :

ويلوح ظلت من بعيد وهو يومي، بالوداع وأظل وحدي في صراع .

و ليس هذا الاساوب متصوراً على بدر السياب ، كما قد ا باوج للنارى ، ، فهذه مثلا خاتة قصيدة احمها و محاولة ، لبلند

ث	من مؤلفا
ابو ساید	الاستاذ محد فويد
4.6	
4. 4. 4	زنوبيا
7	مع الزمان
C X = +.	الملك الضليل
Y '	أبو الفوارس
***	الاتم جما
***	الوعاء المرمري
1.6 -	عبد الشيطان
نبأت الشهورة	الطالب من جميع ال
	ومن مشهد الن
بداروت	دار العارف
ع البور	يناية العميلي شار
4141 V	ليفون وقم ٩٣ مسيلي

الحيدري بما شرت و الاديب ه .

ويدوز قيها العتربان . 41 . 41 وا للوجاث يا للجبان مني سيومي، بالوداع ? وأظل أذحف في صراعٍ .

هذه التصائد تختتم كلها باحلوب و ويظل . . . و هو أساوب تتويمي كالسابق ، لانه يسلم المعنى الى استمراوية مريحة وكأن الشاعر يقول للثاريء : و وقد استبر الامر على هذا. . . بوبهذا يلتهي دوره ، وتنتهي التصيدة . والمسؤول عن هذا كه هو الطبيعة المتدفقة للشغر الحر ، على أنها ينبغي ألا تعفي شعراء متازين كهولاه من أنهاه قصائدهم أنهاء مقبولا من الوجهة الفنية فليس اكثر اجمافاً عواهبهم القطرية من هذه الاساليب المتهربة. واذاكانت مزايا الوزن ألحو الثلاث وألحرية والموسيقية والتدفقية ، قد استجالت شراكاً للشاعر ، فما بالنا بالعيوب التي يتضمنها هذا الوزن ، وهي عبوب تنجم عن طبيعته نفسها ?

وابوز هذه العبوب اثنان يرتكزان الى تركيب التفاعيل في الاوزان الخرة ، ولكن نفهم هذا لا يد لليا من وقفة قصيرة فستذكر يها السلوب البناء في أوزاننا الفدية والملتفث أولا الى ان وحدات الاوزان العربية لَا تَزَيِد عن السَّبُّ وَهَلِ: ﴿فَعَوَّانِ ا هاعلان ، مستقطن ، متفاعلن ، فعلن ، مفاعيلن) رمن تكرار كإرمن هذه التفعيلات سنمرات نفشأ سنة أوزان هي المتقارب والزامل والرجز والكامل والحب والهزج ومنسيها هنسا (الاوزان الصافية). اما سائر الاوزان السنة عشر فهي تتألف من المزج بين اتنين من التفعيلات او اكار احياناً، وسلسميها (الاوزان المزوجة). فاذا تذكرنا ان الاوزان الصافية هي الوحيدة التي يمكن استعالها في الشعر الحر، وجدنا ان هذا الشعر يقتصر بالضرورة على سنة أوزان من السنة عشر القديمة ، و في هذا غين كبير للشاعر وتضييق لمجال أبداعه ، خاصة وأن هذه الاوزان الستة لا تستعمل كلما في الفالب واتما يحكثر شعراؤنا من استخدام ثلاثة بنها هيالكامل والرملوالمتقادب، كما في الناذج الني مرت. والشاعر العربي قد اعتاد أن يجد أمامه ستة عشنر مجرآ شعرباً مع مشطوراتها ومجزوءاتها ، ولهذا فيمة كبيرة تجملنا نميل الى ان نحكم بان اقتصار اي شاعر على الاوزان الحرة في شعره لا يمكن أن ينتهي به الى الحير ، اطلاقاً

وعوق هدا ؛ تجد ظاهرة الموى تسبع من وحده التقعيله في الإورُان الحُرة ، وهي و الرتابة ، ، فهذه الاوزان تستطيع ان تكون بملة جداً ، خاصة ان اقتصر عليها الشاعر ، وعندي انها لا تصلح الملاحم على الاطلاق ، فمثل تلك القصائد الطويلة ينبغي ان ترتكز الى تنويع دائم ، لا في طول الابيات العددي فعمب ، وأنما في التفعيلات نفسها ، وألا سُمَّمها القارئي.. وعما يلاحظ أن هذه الرئابة في الاوزان ، نحتم على الشاعر أن يبذل جهداً متعباً في تنويع اللغة وتوذيع مراكز النقل فبها، وترتيب الافكار ، فهذه كلها عناصر تعويض عن النغم المل .

ومؤدى النول في الشعر الحر أنه ينبغي ألا يطغي على شعرنا المعاصر كل الطغيات ، لان أوزأته لا تصبد للموضوعات كلما ، بطسعة الفيودالني تقرضها عليها وحدة التفعيلة والعدام الوقفات وقابلية الندفق والموسيقية. والـــنا بهذا ندعو الى نكس الحركة، وأتنا نحب أن نحذَّر من الاستسلام الطلق فحسا ، فقد أثبتت التجربة أن نفطر الابتذال والعامية بكمن دائمًا خلف استهواء

مدم الارزان الطاهري .

ويظهر أن الحركة بدأت تبتعد عن غاياتها المفروضة ، ولا مَظْنِ مِدَا غَرِيبًا ، وِلا دَاعياً النشاؤم ، قلو درسنا الحركة من وحبيتها الغاربينية لرحدناها لانختلف عن ابة حركة للنحور وطنبية كانت او اجتاعية او ادبية . وفي النواديخ مثات الشواهد على ثورة الجاءات ومبالفتها في تطبيق مبادىء الثورة وسقوطها في الفوضى والابتذال قبل استقرارهـــــا الاخير . ولهذا نحس بالاطمئنان الى سلامة الحركة، وغم مظاهر الرخاوة التي تلوح يوادرها اليوم . ومع أن التنبؤ بما ستنتهي اليه الحركة لا يمكن أن يكون قاطعاً ، ألا أننا نحس أنها ستنقدم في السنين القادمة حتى نبلغ نهايتها للبنفاة ، فهي اليوم في انساع سريع صاعق، ولا احد مسؤول عن ان شعراء تزري المواهب ضعلي الثقافة سيكشبون شعر [غثاً بهـ له الاوزان الحرة ، فليس على الشعر العربي خوف من هذا ء ولا بد أن بنتهي النطرف الى انزان وصين بعد انصرام سنوات التبعرية. أما الشعراء ألذين سيذهبون شعايا _ ولا يد لكل حركة ناجعة من ضعايا _ فحسبنا أنهم هم الذين سينقذون الشعو من الهاوية ، حين يكونون فـــــاذج للرداءة والتغبط وفقدان الشخصية الهم غلاص الشعر الحديث دون ان يعلموا ، وهذه هي طبيعة الانقلابات الهامة فيالثاريخ." فازك الموفكة بغراد